Christian Gottfried Krause

Sein Leben und seine Persönlichkeit im Verhältnis zu den musikalischen Problemen des 18. Jahrhunderts als Ästhetiker und Musiker

❖

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
genehmigt von der Hohen Philosophischen Fakultät der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn

vorgelegt von

Joseph Beaujean

aus Köln

Dillingen a. Donau
Druck: Schwäbische Verlagsdruckerei G. m. b. H.
1930

Christian Gottfried Krause

Sein Leben und seine Persönlichkeit im Verhältnis zu den musikalischen Problemen des 18. Jahrhunderts als Ästhetiker und Musiker

❖

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
genehmigt von der Hohen Philosophischen Fakultät der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn

vorgelegt von

Joseph Beaujean

aus Köln

Dillingen a. Donau
Druck: Schwäbische Verlagsdruckerei G. m. b. H.
1930

Referent:
Prof. Dr. L. Schiedermair

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen lieben Eltern

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 5

Leben und Verhältnis zu den Zeitgenossen 6

Musikalische Bibliographie 16

Schriftstellerische Tätigkeit 23

Aesthetik 31

Verhältnis zur Berliner Liederschule 52

Literaturverzeichnis 63

Vorwort

Vorliegende Arbeit ist entstanden im Anschluß an eine Vorlesung des Ordinarius für Musikwissenschaft an der Bonner Universität, Prof. Dr. L. Schiedermairs, über die Geschichte und Aesthetik des neuen deutschen Liedes. Sie macht es sich zur Aufgabe, die einzelnen mit Christian Gottfried Krause im Zusammenhang stehenden Ergebnisse der bisherigen Forschung zusammenzutragen und durch Heranziehung noch unbekannter Quellen zu erweitern. In Einzelheiten ergeben sich dabei im Gegensatz zu früheren Untersuchungen abweichende Resultate. Das Hauptziel dieser Arbeit besteht darin, Krauses Verhältnis zu seinen Zeitgenossen und zu den geistesgeschichtlichen Problemen des 18. Jahrhunderts, soweit sie mit der Musik in Zusammenhang stehen, klarzustellen.

Das Zustandekommen der Arbeit wurde vor allem dadurch erleichtert, daß mir die umfangreiche Sammlung der Briefe Krauses aus dem Besitze des Gleim-Archivs in Halberstadt zur Verfügung gestellt werden konnte, wofür ich an dieser Stelle der Verwaltung des Gleim-Hauses geziemend meinen Dank ausspreche. Gleichzeitig danke ich der Direktion des Goethe-Archivs in Weimar, von der mir ebenfalls die dort vorhandenen Briefe Krauses zur Benutzung überlassen wurden, und dem Direktor der Musikabteilung der preußischen Staatsbibliothek, Herrn Prof. Dr. Johannes Wolf, für die mir zur Verfügung gestellten musikalischen Manuskripte und Drucke sowie für die liebenswürdigen Auskünfte, um die ich ihn in mehreren Fällen angehen durfte. Nicht zuletzt möchte ich meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. L. Schiedermair in Bonn meinen ganz besonderen Dank abstatten für seine wertvollen Anregungen und die Anteilnahme bei der Abfassung dieser Arbeit.

Leben und Verhältnis zu den Zeitgenossen.

Ueber Christian Gottfried Krause sind bisher keine spezielleren biographischen Untersuchungen angestellt worden. Was Riemann (Musiklexikon), Eitner (Quellenlexikon), Max Friedlaender[1]) und andere mitteilen, entspricht den Angaben in Gerbers „Historisch-biographischem Lexikon"[2]) und Ledebours Tonkünstlerlexikon[3]). An älteren biographischen Quellen sind zu nennen: „Die Denkwürdigkeiten aus dem Leben ausgezeichneter Deutschen des 18. Jahrhunderts"[4]), die einige Notizen über Krause enthalten, über die Mitteilungen von Hiller hinaus aber nichts Neues bringen. In den „Wöchentlichen Nachrichten"[5]) des letzteren befinden sich die ersten bemerkenswerten Ausführungen über Krause. Im Grunde fußen die Mitteilungen späterer Historiker bis auf Riemann nur auf seinen Angaben, die freilich ebenfalls, was das Biographische anbetrifft, als recht spärlich anzusehen sind. Hiller begnügt sich mit den Angaben von Krauses Beruf und einiger seiner Schriften und Kompositionen. Persönliche Mitteilungen fehlen auch bei ihm. In letzterer Hinsicht hätte vielleicht das Interessanteste Krauses Freund Friedrich Nicolai berichten können. Auf einem nachgelassenen Blatt[6]), worauf „noch auszuführende Gedanken" vermerkt sind, heißt es unter anderem: „Anekdoten von Leuten, die ich persönlich gekannt habe. Rammler, Quantz, Krause, Spalding usw." Anscheinend hat Nicolai das Vorhaben nicht ausgeführt, wenigstens ist es nicht gelungen, eine derartige Schrift ausfindig zu machen. Aus den mitgeteilten Quellen war also wenig oder vielmehr keine volle Klärung hinsichtlich des Biographischen über Krause zu erwarten. Erst die von B. Engelke[7]) zum ersten Male benutzten Briefe Krauses an Gleim ermöglichten einen tieferen Einblick in seine persönlichen Verhältnisse. Allerdings sind die Briefe von Engelke weder zu biographischen Zwecken herangezogen, noch ihrem ganzen Umfange nach verwertet worden.

[1]) Das deutsche Lied im 18. Jahrh., 1902.
[2]) Leipzig 1790.
[3]) Berlin 1860.
[4]) Neues Histor. Handlexikon, Ulm 1785.
[5]) a. a. O. 3. Jahrgang, Leipzig 1769, S. 35.
[6]) Goekingk, Fr. Nicolais Leben und liter. Nachlaß, 1820, S. 51.
[7]) Neues zur Geschichte der Berliner Liederschule, Riemann-Festschrift 1909, S. 456.

Seine Darstellung behandelt in erster Linie die Entstehungsgeschichte der Krauseschen „Abhandlung von der musikalischen Poesie" und seiner 1753 edierten „Oden mit Melodien". Da außerdem Engelke seinen Ausführungen hauptsächlich die Briefe der Dichter Ramler und Gleim[8]) zugrunde legt, konnte eine nochmalige Beschäftigung mit den Briefen Krauses nicht ohne neue Resultate bleiben.

Die von Engelke benutzten Originalbriefe Krauses, im ganzen 52, befinden sich im Gleim-Archiv in Halberstadt und sind mit nur wenigen Ausnahmen unveröffentlicht. Gerichtet sind die Briefe größtenteils an Ludwig Wilh. Gleim, außerdem zwei an Ewald v. Kleist und einer an Johann Joachim Spalding[9]). Neben den Halberstädtischen Briefen existieren noch fünf bisher unbekannte Briefe Krauses an Ramler und ein sechster von Krauses Frau an den Vorgenannten. Sie werden im Goethe-Archiv in Weimar aufbewahrt. Von den an Krause gerichteten Briefen scheint nur ein einziger erhalten. Er stammt von Gleim und ist ebenfalls im Besitz des Gleimhauses in Halberstadt. Die vorliegende Biographie stützt sich in erster Linie auf die genannten Briefe[10]). Daneben ließen sich Einzelheiten aus den Briefen verschiedener Zeitgenossen und Freunde gewinnen. Soweit sie für uns als Quellen in Frage kommen, werden sie ebenso wie die zeitgenössischen Schriften, die über Krause nähere Auskunft geben, an entsprechender Stelle einzeln angeführt werden.

Nach Gerber und Ledebour ist Christian Gottfried Krause 1717 zu Winzig in Schlesien geboren. Engelke[11]) konnte diese Angaben auf Grund der Kirchenbücher in Winzig korrigieren. Aus ihnen ergibt sich, daß Krause am 7. April 1719 getauft wurde. Weiteres läßt sich jedoch nach Engelke aus den defekten Akten nicht ersehen. Nur die Namen der Eltern werden noch mitgeteilt. Der Vater hieß Christian, die Mutter Regina. Ob Krause auch Geschwister gehabt hat, ist nicht mit Sicherheit festzustellen, doch wird von ihm in Briefen an Gleim ein Bruder erwähnt, der vermutlich zu der Zeit, da Krause nach Berlin kam, ebenfalls dort weilte. Krauses Vater war in Winzig Stadtmusiker und scheint einer größeren Musikerfamilie anzugehören. Von den bei Eitner genannten Musikern mit Namen Krause hatten fünf in Schlesien ihren Wirkungskreis, sodaß die Wahrscheinlichkeit nicht abzuweisen ist, daß es sich hier um Glieder einer weitverzweigten Musikerfamilie handelt. In diesem Falle dürfte Krause wohl schon durch Vererbung eine starke musikalische Veranlagung eigen gewesen sein. Leider fehlen Quellen, die über

[8]) Veröffentlicht von C. Schüddekopf: Briefwechsel zwischen Ramler und Gleim, Tübingen 1906.

[9]) Kgl. Oberkonsistorialrat, Probst und erster Prediger bei der Nicolai-Kirche in Potsdam (Friedrich Nicolai: Beschr. der Kgl. Residenzstädte Berlin und Potsdam, 1779 Bd. II, S. 1009).

[10]) Die Veröffentlichung der Briefe Krauses behalte ich mir vor.

[11]) a. a. O. S. 457.

seine Herkunft und Familie nähere Auskunft geben könnten, vollständig.

Durch den Beruf seines Vaters kam Krause schon in jungen Jahren mit der Musik in nähere Berührung. Nach seines Vaters „früher Anweisung" lernte er „eine besondere Fertigkeit, sowohl auf der Violine und auf dem Klavier als Akkompagnist als insbesondere die Pauken mit großer Fertigkeit und Beurteilung spielen"[12]). Krauses Paukenspiel wird auch von seinem Zeitgenossen Hiller[13]) gerühmt: er spielte die Pauke „mit großer Feinheit und Beurteilung des durch sie vom Komponisten bei einem Musikstücke zum Zweck gehabten Ausdrucks". Ramler, Krauses Freund, schreibt an Gleim (11. 12. 1757)[14]): „Sie werden noch nicht wissen, daß er (Krause) auf diesem donnernden Instrumente ein Virtuose ist." Die Tatsache, daß Krause gerade die Pauke, also ein Orchesterinstrument spielte, läßt vermuten, daß er ursprünglich von seinem Vater zur Musik bestimmt war und zu den Aufführungen der Stadtmusiker schon früh als Paukenspieler herangezogen wurde, wenigstens solange seine musikalischen Fähigkeiten auf einem andern Instrumente noch nicht zum Orchesterspiel ausreichten. Vermutlich hat er dann später nach fortgeschrittener Ausbildung auch als Violinist oder Cembalist mitgewirkt. Wie weit sich seine Teilnahme am musikalischen Leben seiner Vaterstadt erstreckte, bleibe dahingestellt, jedenfalls scheint er im Elternhause eine gründliche musikalische Schulung durchgemacht zu haben. Noch in seiner späteren Berliner Zeit konnte er sich in seinem engeren Kreise durch praktisch-musikalische Leistungen hervortun. Friedrich Nicolai[15]), der sich vielleicht auf ein Urteil von Quantz, dem Freunde Krauses, stützt[16]), spricht voll Achtung von seinen musikalischen Fähigkeiten: „Er hatte viel Genie zur Musik, war ein guter Ripienviolinspieler, ein verständiger Anführer des Orchesters und ein nicht zu verachtender Komponist."

Während mancher bekannte Musiker des 18. Jahrhunderts erst zur Universitätszeit als Student der Rechtskunde seinen wahren Beruf erkannte und wählte, ist der Entwicklungsgang Krauses gerade umgekehrt. Ihn führte das Studium der Rechtswissenschaft von dem Musikerberufe weg. Dennoch vermochte der gewählte juristische Beruf ihm seine ausgesprochene Neigung zur Musik nicht zu nehmen. Die frühen, im Elternhause gewonnenen musikalischen Eindrücke hatten ihn schon zu stark mit der Musik verbunden, als daß er ihr fernerhin gänzlich hätte entsagen können. Eigentlich zeigt Krauses ganzes Leben ein beständiges Hin- und Herschwanken

[12]) Gerber a. a. O.
[13]) a. a. O. 1766, S. 84.
[14]) Die Zitate aus den Briefen Ramler-Gleim sind nach Schüddekopf a. a. O.
[15]) Anekdoten Friedrichs des Großen, VI. Teil, S. 101, Anm.
[16]) Ueber Quantz' Verhältnis zu Krause vgl. S. 13 dieser Arbeit.

zwischen seinem juristischen Berufe und seiner persönlichen Neigung zur Musik. Daß seine Berufstätigkeit ihm keine volle Befriedigung verschaffte, geht aus einzelnen Stellen besonders jener Briefe, die aus der Vorbereitungszeit zum Examen stammen, hervor, wird aber mehr noch bestätigt durch seine vielseitige musikalische Tätigkeit. Krauses persönliches Verhältnis zur Musik bezeichnet am besten ein Brief an Kleist; bemerkenswert ist, daß dieser Brief aus einer späteren Zeit stammt; Krause steht bereits im 40. Lebensjahre und ist fast ein Jahrzehnt als Jurist tätig. „Sie sehen wohl mein alter liebster Freund, daß mich mein Hang zur Musik noch nicht verläßt... so steif mich auch die Juristerei macht. Wenn ich der letzten müde bin, denke ich an die Musik und mache mich wieder heiter." (Kr. a. Kl. 23. 3. 1758).

Nach der in den Publikationen aus den Preußischen Staatsarchiven[17]) veröffentlichten Matrikel bezog Krause am 27. Februar 1741 die Universität Frankfurt an der Oder[18]). Für die nun folgenden Studienjahre fehlen jegliche Nachrichten. Hillers Bemerkung[19]), Krause habe während dieser Zeit „schon viele Kirchenstücke gesetzt", läßt sich weiter nicht belegen, da Kompositionen aus dieser Zeit unbekannt sind. Dennoch werden die Universitätsjahre für Krauses musikalische Entwicklung nicht ohne Bedeutung gewesen sein, wenn sich die Einflüsse auch weniger nach der musikalisch praktischen als nach der philosophisch ästhetischen Seite zeigen. Entscheidend waren in dieser Hinsicht die Collegia Alexander Gottlieb Baumgartens. Dieser hielt seit 1742, gestützt auf die Psychologie, Vorlesungen über die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis[20]) und wies damit der Aesthetik neue Wege. Bei Krauses vielseitigem Interesse vor allem für die „schönen Wissenschaften" ist anzunehmen, daß er Baumgartens Vorlesungen besucht hat, zumal tatsächlich zwischen der Krauseschen Aesthetik und der Lehre Baumgartens Beziehungen vorhanden sind[21]). Wir werden an späterer Stelle näher darauf eingehen.

Wann Krause die Universität verlassen hat, war nicht mit Sicherheit zu ermitteln. 1746 ist er in Berlin als juristischer Sekretär beim Grafen von Rothenburg. In dessen Hause fand er auch nach der musikalischen Seite mancherlei Anregungen, so entstanden hier nach Krauses eigenem Zeugnis (Kr. a. Gl. 20. XII. 1747) seine ersten Instrumentalkompositionen (vgl. S. 14 Anm. 55).

Zu dieser Zeit schloß er auch Bekanntschaft mit den beiden Freunden Wilhelm Ludwig Gleim und Ewald v. Kleist. Besonders

17) Aeltere Universitätsmatrikel I. Bd. II, S. 354.
18) Die Matrikel lautet: Christianus Godofredus Krause. Winzigio-Silesius. 27. Februar 1741.
19) a. a. O. S. 84.
20) Arch. f. Literaturgeschichte II (1872), S. 385.
21) H. Goldschmidt: Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, Zürich 1915, S. 79.

zu letzterem gestaltete sich das Verhältnis sehr innig. Krause blieb jahrelang der treue und fast einzige Genosse des kränklichen und stark zur Schwermut neigenden Freundes. Kleist schreibt an Hirzel, einen jungen Arzt aus Zürich, der bis Herbst 1747 in Berlin weilte[22]) und dort auch mit Krause bekannt wurde: „Er (Krause) ist noch jetzo der einzige, mit dem ich umgehe, und der mir bisweilen den Verdruß verschwatzt und vergeigt..."[23]).

Gleim geht Ende des Jahres 1747 als Domsekretär nach Halberstadt, nicht ohne Krause in Ramlar einen neuen Freund zu hinterlassen, durch dessen Vermittlung sich der Freundeskreis in den nächsten Jahren mehr und mehr weitet. So berichtet Ramler an Gleim in Halberstadt von einer „ganzen Straße voll Freunden", „Langemack, Sulzer, Bergius, Ramler, Krause wohnen alle in einer geraden Linie"[24]). In das gesellige Leben dieses Kreises gewähren einige Briefe, vor allem Ramlers, einen tieferen Einblick. Die „Beaux esprits Deutschlands", wie Schultheß einmal die Freunde nennt[25]), kamen in des einen oder anderen Wohnung, mitunter auch im Hause Krauses zusammen oder trafen sich in einem Kaffeehaus „gegenüber dem Opernhause"[26]). Daß Krause die Oper besuchte, bestätigen seine Briefe und bedarf wohl kaum der Erwähnung. Es interessierten ihn aber auch außermusikalische Fragen, wie ein Brief Gleims an Kleist beweist: „Ich will gegen sieben Uhr mit H. Krausen in die Gesellschaft der hiesigen starken Geister, um sie zu widerlegen, wenn sie wider Mosen und die Propheten falsche Schlüsse machen"[27]).

Von einer Zusammenkunft bei Krause erzählt ein Brief Ramlers an Gleim: „Die Gesellschaft war zahlreich. Indessen ging es bei dieser Anzahl wie gewöhnlich. Alle können nicht zusammen sprechen, daher verbinden sich immer drei oder vier und stehen oder sitzen in kleinen Haufen beisammen. Wird bei einer Partei das Gespräch matt, und mein Ohr hört von fern ein witziges Wort, so stecke ich meinen Kopf unter einen anderen Haufen.... (Der Abend) endigte sich zuletzt in Witz mit der Hand und mit dem Fuß. Wir hatten den Tänzer M. Dubois unter uns, und sein Witz steckte zuletzt die ernsthaften Männer Sulzer, Bergius, Langemack an, daß sie den Kopf an die Wand stießen, mit Degen spielten, mit Händen klatschten, mit Füßen zitterten...."[28]).

---

[22]) Euphorion 1911, S. 659 ff.

[23]) Kl. a. H. 29. XI. 1747 (Euphorion 1911, S. 638. Daselbst [S. 661] ist auch ein Billet Krauses an Hirzel mitgeteilt. Das Original ist datiert vom 19. XII. 1746 und befindet sich im Besitze der Stadtbibliothek Zürich.)

[24]) Ramler an Gleim, Mai 1750.

[25]) Neujahrsblatt der Zentralbibliothek Zürich, 1917: J. G. Hirzel.... und seine Freundschaft mit Gleim. S. 19.

[26]) Kleist an Gleim 6. IV. 1751 (veröffentlicht von Aug. Sauer: Kleists Werke Bd. II, S. 195.)

[27]) Gleim an Kleist 23. IX. 1747, Sauer a. a. O. Bd. III, S. 51.

[28]) Schüddekopf a. a. O. I. S. 152.

Krauses humorvolles, „allzeit harmonisch und aufgeräumtes" Wesen war bei den Freunden bekannt und geschätzt. Er wußte „unvergleichlich zu leben"[29]), trotz des Verdrusses, den mitunter sein Beruf mit sich brachte.

Die ursprüngliche Dreizahl der Freunde Krauses war mit den Jahren auf acht angewachsen. Dieser Zirkel beschloß 1749 auf Anregung des Schweizers Schultheß[30]) die Gründung einer Gesellschaft nach dem Vorbilde der damals aufkommenden englischen „Clubbe". Im Oktober des gleichen Jahres luden Schultheß, Sulzer und Ramler die Freunde zu einem Klubabend ein[31]). Aus dieser Vereinigung entstand der sogenannte Donnerstagsklub, seit den sechziger Jahren Monatsklub genannt. Zunächst schlossen sich Schultheß, Sulzer, Ramler, Langemack, Hempel, Bergius und Krause zusammen[32]). Doch wurde aus dem kleinen Kreise bald eine größere Gesellschaft. Ihr Zweck war „eine freie und heitere Konversation". Daher wurden „nicht Gelehrte allein, sondern auch Geschäftsmänner, Juristen und Aerzte, Dichter, Musiker und bildende Künstler" in den Kreis aufgenommen, damit „der Unterhaltung die gewünschte Mannigfaltigkeit gegeben werden sollte"[33]). Ueber den Verlauf der Klubabende berichtet Goekingk[34]): „Die Gesellschaft kommt jeden Montag abend[35]) zwischen 6 und 8 Uhr in einem gemieteten Lokal zusammen, geht um 8 Uhr zu Tische und um 10 Uhr auseinander. Außer dem Schachspiel ist kein anderes erlaubt."

Der Montagsklub wurde bald einer der angesehensten Zirkel der Berliner Gesellschaft und bestand lange über das 18. Jahrhundert hinaus. Die bedeutendsten Persönlichkeiten der Zeit zählten zu seinen Mitgliedern[36]). Agricola, Quantz und Nichelmann, die Buchhändler Nicolai und Johann Friedrich Voß, später auch Friedrich Reichardt, gehörten der Gesellschaft an[37]). Zur Zeit Krauses verkehrten im Klub die Musiker des Königs, unter anderen (Franz) Benda[38]), (die beiden) Graun und Ph. E. Bach[39]). Etwa 1750 wurde Lessing Mitglied. Lessing schätzte Krause sehr hoch und erwähnt ihn verschiedentlich

---

29) Ramler an Frau Gleim Oktober 1757.
30) Geboren am 7. Mai 1724; gestorben 7. Mai 1804 als Pfarrer in Münch-Altdorf bei Zürich.
31) Neue Berlinische Monatsschrift, 1804, Dezember, S. 413.
32) Kalender auf das Jahr des Montagklubs 1849, S. 35; ferner: Sulzer an Gleim: Dezember 1749; nach Wilhelm Körte: Briefe deutscher Gelehrten. 1805, S. 117.
33) Kalender S. 37.
34) a. a. O. S. 74 ff.
35) Die Zusammenkünfte wurden später von Donnerstag auf Montag verlegt.
36) R. a. Gl. 14. VII. 1759.
37) Vgl. das Mitgliederverzeichnis im Kalender a. a. O.
38) Nach einem undatierten Brief Krauses an Ramler (Original im Goethe-Archiv in Weimar).
39) Engelke a. a. O. S. 463.

in seinen Briefen[40]). Krause, der 1764 Subsenior des Klubs wurde, war Mitglied der Gesellschaft bis zu seinem Tode.

Wir dürfen wohl annehmen, daß Krauses Zugehörigkeit zum Montagsklub nicht nur rein gesellschaftlicher Natur war, daß Krause dort nicht nur Zerstreuung, sondern auch wertvolle Anregung für seine musikalische und schriftstellerische Tätigkeit fand; sind doch unter den Mitgliedern des Klubs fast alle die Persönlichkeiten vertreten, die zu Krauses Wirken in irgendwelcher Beziehung stehen. Offenbar ist die Beteiligung der obengenannten Musiker an der Herausgabe seiner Liedersammlung auf die im Klub angeknüpften persönlichen Beziehungen zurückzuführen. Krauses näheres Verhältnis zu Lessing, der zu den Sammlungen eine Reihe Texte lieferte und auch der Herausgeber der von Krause komponierten preußischen Kriegslieder ist, mag ebenfalls auf die Bekanntschaft durch den Montagsklub zurückgehen. In dem Klubfreunde Voß schließlich fand Krause den Verleger seines Buches „Von der Musikalischen Poesie".

Bedeutungsvoll werden aber vor allem die geistigen Anregungen gewesen sein, die Krause aus der Unterhaltung an den Klubabenden gewann. Als Aesthetiker ist er sicher in manchen Punkten von dieser Seite beeinflußt worden. — In dieser Beziehung erscheint die Zugehörigkeit Krauses zum Montagsklub keineswegs nebensächlich, sie ist, wenn auch nicht ausschlaggebend, doch wenigstens mitbestimmend für seine Entwicklung als Musiker und Aesthetiker gewesen.

Mit dem Jahre 1749 begann Krause sich auf die juristischen Abschlußexamina vorzubereiten. Kleist teilte seinem Freunde Gleim schon im Mai des gleichen Jahres die bevorstehende Berufung Krauses mit: „Sie wissen doch wohl schon, daß Herr Krause Hoffnung hat, Advokat in Berlin zu werden. Er ist bald hier in Potsdam, bald in Berlin"[41]). Ende des Sommers machte dann Krause seine Prüfungen[42]) und im November hatte er „sich schon zum Advokaten geschworen"[43]).

Zwei Jahre später, Oktober 1751, meldet Ramler nach Halberstadt Krauses bevorstehende Hochzeit[44]). Der überaus glücklichen Ehe entsprossen sechs Kinder, die er aufs zärtlichste liebte und oft in seinen Briefen erwähnt. „Ich Kindernarr bin recht glücklich mit Kindern, die alle so gesund sind wie die Fische und gottlob sich auch ziehen lassen"[45]). Das sechste, ein Patenkind Gleims, starb schon

[40]) Lessings Werke, Verlag Hempel Berlin, XX, 1. S. 26; XX, 1. S. 195.
[41]) Sauer a. a. O. II. S. 147.
[42]) Krause an Gleim, August 1749.
[43]) R. a. Gl. 12. XI. 1749.
[44]) Engelke a. a. O. S. 462.
[45]) Kr. a. Kl. 23. III. 1758. („Er ist ein recht vortrefflicher Vater und erzieht seine Töchter unvergleichlich." R. a. Gl. 13. VII. 1754.)

im Alter von zehn Wochen (1759). Im folgenden Jahre fiel sein ältester Sohn den Pocken zum Opfer[46]).

Krauses äußere Lebensverhältnisse gestalteten sich denkbar günstig. „Unser braver Krause (ver)dient ohngefähr an die tausend Taler, wie ich ohnlängst aus seinen Reden und auch aus seinen Ausgaben schließe."[47]) Krause führte ein großes Haus mit „fünf Domestiken"[48]) und hatte für sich und seine Familie „eine ganze Loge in der Nicolai-Kirche".[49]) „Vor dem Königstore" besaß er einen Garten mit einem „grünen Saale", der „mit Bildern aus dem Don Quixote ausgeschmückt" war[50]). Seine Wohnung mit dem von Rode gemalten Musiksalon wurde von den Zeitgenossen als Sehenswürdigkeit Potsdams beschrieben[51]).

Hier veranstaltete Krause „während des siebenjährigen Krieges und nach demselben, da noch kein öffentliches Konzert in Berlin war... Mittwochs ein Privatkonzert, wo viel Gelegenheit war, gute Musik zu hören. Besonders spielte Quantz in diesem Konzert con amore und gewöhnlich jedesmal zwei oder drei Konzerte. Es war dies die einzige Gelegenheit denselben zu hören, da er sonst außer beim Könige und in seinem eigenen Hause nicht spielt. Ich habe ihn da den größten Teil seiner Konzerte spielen gehört"[52]). Daß Quantz, dessen reservierte Haltung als Kammermusikus Friedrichs des Großen bekannt war, Krause gegenüber derartige Ausnahmen machte, beweist vielleicht mehr, als dies spaltenlange Zitate vermöchten, welches Ansehen Krause als Musiker und Kunstfreund selbst bei Fachmusikern von Rang genoß. Die ständigen Gäste, die Krause zu den Konzerten einlud, waren wohl in erster Linie Mitglieder des Montagklubs. Ramler, der von einem solchen Konzertabend an Gleim berichtet, nennt eine Reihe bekannter Namen[53]), unter andern auch Lessing und Sulzer.

Was an den Konzertabenden außer Quantzscher Musik aufgeführt wurde, ist nicht bekannt. Ramler erwähnt einmal[54]) „Stücke des Messias von Telemann" (nach Klopstocks Messias). Man darf wohl annehmen, daß auch Werke von Ph. E. Bach gespielt wurden, dessen Trios Krause schon beim Grafen von Rothenburg kennen-

---

46) Kr. a. Gl. 26. VIII. 1758; 13. III. 1759.
47) R. a. Gl. 17. VIII. 1756.
48) Kr. a. Gl. 6. VIII. 1757.
49) Kr. a. Gl. 22. VI. 1761.
50) R. a. Gl. 9. IV. 1758.
51) Friedr. Nicolai, Beschr. a. a. O. II. S. 632.
52) Nicolai, Anekdoten a. a. O. Teil 6, S. 161.
53) R. a. Gl. 12. V. 1759.
54) R. a. Gl. 12. V. 1759.

gelernt hatte[55]). Auch Krauses eigene Kompositionen werden bei Gelegenheit zur Aufführung gelangt sein. Die Aussagen Nicolais[56]) lassen vermuten, daß Krause dabei mitunter auch selbst mitwirkte. Wahrscheinlich sind überhaupt die meisten Krauseschen Instrumentalwerke aus den Hauskonzerten hervorgegangen; hatten doch schon die musikalischen Veranstaltungen beim Grafen von Rothenburg ihn zur Triokomposition angeregt[57]). Gerade die erhaltenen Trios sind, nach der Art ihrer Besetzung zu schließen, zur Aufführung im eigenen Hause bestimmt gewesen. Die in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrten Triokompositionen zeigen einfache oder doppelte Flötenbesetzung und scheinen für die Mitwirkung Quantz' bestimmt gewesen zu sein.

Welche Musiker neben Quantz an den Konzerten bei Krause teilnahmen, ist den Quellen nicht zu entnehmen. Sicher aber gehörte zu ihnen auch Ph. E. Bach. Da nach Nicolais Mitteilung während des siebenjährigen Krieges keine öffentlichen Konzerte stattfanden, und auch am Hofe des Königs die musikalischen Veranstaltungen seltener wurden, wird Bach um so mehr die Gelegenheit begrüßt haben, in den Hauskonzerten bei Krause mitzuwirken. Krause seinerseits, der zu den „hiesigen Musicos" (Kr. a. Gl. 18. XI. 1750) Beziehungen hatte, hat jedenfalls auch Bach für seine Abende zu gewinnen gewußt, zumal beide durch den Montagsklub einander näher kannten und auch im Hause Sulzers zusammen kamen (Kr. a. Gl. 13. III. 1759). Daß Bach Krause als Musiker schätzte, beweist am besten, daß er in seinen „Six Sonates pour le clavecin"[58]) eine Sonate von Krause veröffentlichte. Bach hätte sich gewiß nicht hierzu herbeigelassen, wenn die Komposition Krauses seinen Ansprüchen nicht einigermaßen genügt hätte. Außer den Genannten gehörten gewiß auch noch eine Reihe anderer Musiker zu Krauses engerem Kreise, auch die beiden Graun werden darunter nicht gefehlt haben, doch bieten uns die Quellen für bestimmte Annahmen keine positiven Belege.

Auch über Krause selbst fließen die Quellen in den späteren Jahren immer spärlicher. Am 30. Mai 1762 wünscht Lessing „unserem lieben Krause zu seiner abermaligen Veränderung tausend Glück"[59]). Wahrscheinlich wurde Krause 1762 Justizrat, unter

[55]) Kr. a. Gl. 20. XII. 1747. Der Brief enthält auch ein interessantes Urteil über Ph. E. Bach. Krause sandte an Gleim gleichzeitig mit dem Briefe ein Bachsches Trio und bemerkt dazu: „Geben Sie sich alle Mühe, daß man dies Trio nicht gleich verwirft, wenn es nicht bald gefällt. Bach ist ein Milton, er will durchaus exerziert sein. Man muß mit seinen Melodien vorher recht bekannt werden, ehe sie gefallen. Das andere Trio ist von mir."

[56]) Vgl. oben S. 8.

[57]) Gl. a. Kl. 1747; Sauer a. a. O. III. S. 51; Kr. a. Gl. 20. XII. 1747.

[58]) Eitner (Quellenlexikonn).

[59]) Lessings Werke XX. S. 203.

welchem Titel ihn auch Friedlaender anführt[60]). Wilhelm Wolf aus Weimar betitelt ihn in der Vorrede seiner Liedersammlung von 1784 als „Herrn Hofrat Krause". — Damit schließen die Nachrichten über Krauses Leben und Wirken. Auch in den von Schüddekopf veröffentlichten Briefen Ramlers wird Krause seit den sechziger Jahren nicht mehr erwähnt. Der Briefwechsel zwischen Krause und Gleim, bisher die wichtigste Quelle, besteht vom Jahre 1760 nur noch aus vereinzelten Briefen, die in längeren zeitlichen Abständen geschrieben sind. 1766 scheint die Korrespondenz vollständig abzubrechen.

Daß Krause sich in späteren Jahren von Gleim zurückzog, ist offenbar, wie schon Engelke[61]) andeutet, auf das viel besprochene Zerwürfnis Ramlers mit Gleim zurückzuführen. Die Quellen bestätigen diese Annahme. Die Entfremdung der Freunde Ramler und Gleim trübte auch die Freundschaft zwischen Gleim und Krause. Der äußere Anlaß war, wie Gleims Briefe[62]) zeigen, Ramlers allzu selbständige literarische Verbesserungssucht. Mit den Jahren treten die Differenzen zwischen Ramler und Gleim mehr und mehr zutage. Zwar versucht Krause, die alten Freunde wieder einander näher zu bringen („auf Ramler schelten Sie nicht zu sehr, Ihr vertragt euch doch bald wieder" [Kr. a. Gl. 2. I. 1764]), doch kam es im Hause Nicolais zwischen Gleim und Ramler zu einem öffentlichen Bruch[63]). Krause billigte den Streit keineswegs und machte Gleim Vorstellungen, „daß zwei berühmte Männer wenigstens den äußeren Wohlstand beobachten, nicht aber der Stadt ein Schauspiel geben sollten"[64]). Der Unmut, der sich in diesen Worten äußert, brachte natürlich auch einen Mißton in das Verhältnis Krauses zu Gleim, der für die Folge geblieben zu sein scheint. Krauses letzter Brief vom 17. September 1766 bringt dies deutlich zum Ausdruck. Das Schreiben hebt sich merklich von dem herzlichen Ton früherer Briefe ab. Selbst die bisher üblichen Grüße fehlen. Der Brief, der durchaus im juristischen Ton gehalten ist, trägt nur die Unterschrift „G. Krause." Es handelt sich in diesem Schreiben um eine Kritik der Gleimschen „Lieder nach dem Anakreon" in der Vertonung Rolles. Krause erhielt die Liedersammlung durch Vermittlung von Gleims Freund Grillo[65]). Gleim scheint sich also nicht unmittelbar an Krause gewandt zu haben, ein Beweis, daß das Vertrauen zwischen den alten Freunden verloren war. Krauses Kritik bleibt streng sachlich. Zwar schätzt er die Sammlung „im

[60]) a. a. O. I. S. 119.
[61]) a. a. O. S. 471.
[62]) Schüddekopf: Briefwechsel Gleim-Uz. S. 259.
[63]) Neue Berlinische Monatsschrift 1804. S. 54: „Ueber das zerstörte Freundschaftsverhältnis zwischen Gleim und Ramler."
[64]) Neue Berl. Monatsschrift .... S. 54.
[65]) Professor am Kadettenkorps in Berlin.

Ganzen und im Detail" hoch, unterläßt aber nicht, in einer langen Ausführung zu kritisieren und Verbesserungsvorschläge zu machen.

Mit diesem Brief von 1766 schließen die Quellen über Krause Die folgenden Jahre bis zu seinem Tode sind, was das Biographische anbetrifft, in Dunkel gehüllt. Das Todesjahr ist 1770 Als Sterbetag wird allgemein der 21. Juli angenommen[66]; doch findet sich im Kalender[67]) des Montagklubs als Todesdatum der 4 Mai 1770. Eine Rundfrage bei den Pfarrämtern von Berlin und Potsdam zwecks Feststellung des Sterbetages auf Grund der Kirchenakten blieb erfolglos. Doch dürfte das letztere Datum das richtige sein, da man im Montagsklub, dem Krause als Mitglied bis zu seinem Tode angehörte, das Datum sicher genau gekannt hat.

Ein Porträt Krauses befindet sich im Gleim-Hause in Halberstadt und ist von Maler Hempel, dem beiderseitigen Freunde Krauses und Gleims, für den „Freundschaftstempel" des letzteren gemalt. Das Bild stammt aus dem Jahre 1752[68]).

Musikalische Bibliographie

Die biographische Darstellung hat schon gezeigt, daß Krause, wenn er auch im eigentlichen Berufe ein juristisches Amt bekleidete, doch auch auf musikalischem Gebiete eine gewisse Bedeutung erlangte, daß er in seiner musikalischen Betätigung Interessen und Fähigkeiten entfaltete, die nicht dazu berechtigen, Krauses Verhältnis zur Musik lediglich als das eines Laien zu bezeichnen. Dies wird sich im folgenden noch deutlicher herausstellen, wenn wir Krauses Kompositionstätigkeit näher betrachten. Es wird dabei von einer stilkritisch-analytischen Untersuchung abgesehen, da es sich hier nicht darum handelt, über Krauses geschichtliche Stellung als Komponist zu entscheiden, sondern gezeigt werden soll, daß Krause sich auch als schaffender Künstler betätigte und somit als praktischer Musiker in voller Bedeutung des Wortes anzusprechen ist. Unter dieser Voraussetzung wird sich dann Krauses Aesthetik in manchen Punkten klarer beurteilen lassen. Außerdem finden wir, dies sei hier vorweggenommen, in den Kompositionen seine ästhetischen Anschauungen praktisch bestätigt.

Beim ersten Blick scheint es zunächst, als ob Krause sich hauptsächlich mit Vokalkompositionen beschäftigt habe. Wo Krauses

[66]) Eitner, Riemann; Neues histor. Handlexikon, Ulm 1800; Ledebour a. a. O.
[67]) Auf das Jahr ..... S. 3.
[68]) R. a. Gl. 13. III. 1752.

Briefe oder die seiner Freunde Kompositionen erwähnen, handelt es sich mit einer Ausnahme um Kantaten und Lieder. Auch Eitner führt in seiner Aufzählung größtenteils Vokalmusik an. Doch kann diese Reihe immerhin durch eine Anzahl Krausescher Instrumentalwerke ergänzt werden. Eitner selbst nennt hiervon nur einige Klavierkompositionen und zwar die schon erwähnte Sonate in Ph. E. Bachs „Six sonates pour le clavecin" sowie eine Sonate und drei Polonaisen in Haffners „Collection recréative". Die „6 Sonate per il Cembalo" einer in der Landesbibliothek in Dresden befindlichen Handschrift sind nach Eitner fraglich. In den mir erreichbaren Quellen waren über diese Kompositionen keinerlei Angaben zu finden, so daß die Frage nach der Autorschaft ungeklärt bleiben muß. Das mit „Krause" gekennzeichnete Konzert in Johann Nik. Müllers Sammlung („Des musikalischen Frauenzimmers musikalisches Divertissement", Nürnberg 1736) kommt vielleicht überhaupt nicht in Betracht, da Krause im Erscheinungsjahr der Sammlung erst 17 Jahre zählte. Bei aller Anerkennung seines musikalischen Könnens ist eine derartige Frühreife doch wohl unwahrscheinlich. Außer den genannten Instrumentalwerken sind als bisher unbekannt vier Triosonaten anzuführen und zwar: in B (Fl. trav. Viol. und Baß), in C (wie vorhin) und zwei Trios in F und C (beide mit zweifacher Flötenbesetzung und Baß); ferner vier Sinfonien; eine „Sinfonia a6" in F (für 1. und 2. Violine, Viola, Baß und zwei Hörner), und je eine „Sinfonia" in D, G und B[1]). In der D-dur-Sinfonie kommen zu den Hörnern noch zwei Oboen. Die G-dur-Sinfonie zeigt die Besetzung: 1. und 2. Violine, Viola, Baß und zwei Oboen; die Hörner fehlen. Die Sinfonie in B ist für Streichquartett geschrieben.

Wann diese Werke entstanden sind, ließ sich nicht ermitteln. Auch Hiller[2]) nennt Krause nur allgemein als Komponisten von Sinfonien und Trios. Dagegen geben die Quellen über die Entstehung der Vokalwerke ein verhältnismäßig klares Bild. Wichtig sind in dieser Hinsicht in erster Linie die Briefe Krauses und seiner Freunde. Die erste Mitteilung über eine Komposition Krauses enthält sein Brief vom 9. März 1747 an Gleim. Demnach schreibt Krause an einer Kantate. Es handelt sich um Gleims „geflügelte Schlange", die Krause Anfang 1748 an Uz sandte[3]), und die aus diesem Grunde wahrscheinlich verloren gegangen ist.

Gleichzeitig mit der „geflügelten Schlange" entstand eine Kantate auf die Freundschaft nach einer Dichtung von Burchwarden[4]). Auch diese Komposition scheint nicht erhalten zu sein. Es sei

[1]) Die Werke befinden sich in Abschriften in der preußischen Staatsbibliothek Berlin. Autographen scheinen nicht erhalten.
[2]) a. a. O. S. 84.
[3]) Engelke a. a. O. S. 462.
[4]) Kr. a. Gl. 30. I. 1748.
[5]) R. a. Gl. 6. V. 1753.

bemerkt, daß die meisten der Krauseschen Kompositionen mehr aus Liebhaberei und um den Musen „die Aufwartung zu machen" entstanden sind. Sie blieben fast alle auf eine Aufführung in Freundeskreisen beschränkt, was mit dazu beigetragen haben mag, daß sie größtenteils verloren gegangen sind. Wenn im weiteren Verlauf unserer Betrachtung die verlorenen Kompositionen nicht übergangen werden, so geschieht dies, um von Krauses Kompositionstätigkeit wenigstens dem Umfange nach ein klares Bild geben zu können.

Anfang 1753 entstand eine Kantate anläßlich der bevorstehenden Hochzeit Gleims „mit seiner Sophia", zu der Ramler die Verse schrieb. Die Berliner Freunde feierten Gleims Hochzeit, die übrigens nicht zustande kam, schon den ganzen Mai durch im Voraus. Dabei sollte auch die Kantate, die man Gleim etwas voreilig zugeschickt hatte, aufgeführt werden, „damit wir (Ramler und die Freunde) Ihre Hochzeit hier desto förmlicher begehen und so vieles nachahmen können als möglich ist"[5]). Auch über den Verbleib der „Hochzeitskantate" ist nichts bekannt. Gleim schickte sie nicht mehr nach Berlin zurück. Am 14. Dezember 1759 schreibt Krause an Gleim, er „möchte die Partitur gerne wieder haben". Später wird sie nicht mehr erwähnt; vielleicht daß Gleim sie vernichtete.

Aus dem Jahre 1758 stammt, wie einem Briefe vom 23. März des gleichen Jahres zu entnehmen ist, Krauses „Lob der Gottheit". Näheres über das Werk wissen wir nicht, da weder die Komposition erhalten zu sein scheint, noch die Quellen darüber berichten. Hillers Bemerkung über das „Lob der Gottheit" ist zu kurz, um uns ein genaueres Bild hiervon geben zu können. Vermutlich ist das Werk öffentlich aufgeführt worden. Hiller scheint es genauer gekannt zu haben, da er es ausdrücklich unter den übrigen Kompositionen hervorhebt als eine „vortreffliche und vielstimmige Komposition..., in welcher mehr als ein Versett Muster der erhabenen musikalischen Schreibart abgeben können"[6]). Aehnlich lautete das Urteil Gerbers, das sich offenbar an Hiller anlehnt.

Ungefähr zur gleichen Zeit wie das „Lob der Gottheit" könnte auch Krauses „Tod Jesu"[7]) entstanden sein. Den Text verfaßte Ramler auf Veranlassung der Prinzessin Amalie, der Schwester Friedrichs des Großen[8]). Ursprünglich wollte sie den Text zur eigenen Komposition verwenden, überließ ihn aber später Carl Heinrich Graun. Außer Graun komponierte ihn Telemann. 1756 wurde Ramlers Text in veränderter Fassung[9]) gedruckt. In dieser Form benutzte ihn Krause für seine Komposition, behielt jedoch die Rezitative aus Telemanns „Tod Jesu" bei[10]). Vermutlich wurde

[6]) Wöchentl. Nachr. a. a. O. S. 84.
[7]) Exemplar in der Universitätsbibliothek München.
[8]) Schüddekopf: Ramler.... Diss. S. 40.
[9]) Goedeke: Grundriß 3 A; 4, 1; S. 180.
[10]) Gerber a. a. O.

auch dieses Werk öffentlich aufgeführt, da es in einer Flugschrift[11]), die Zelter anläßlich einer Aufführung des Graunschen „Tod Jesu" verfaßte, erwähnt wird[12]).

Krauses musikalische Produktivität geht dem dichterischen Schaffen Ramlers parallel. Während der Anakreontiker Gleim eigentlich nur von Bedeutung war für das Liedschaffen Krauses, boten Ramlers Dichtungen die Möglichkeit zu größeren musikalischen Arbeiten. Krause benutzte für seine größeren Vokalwerke fast ausschließlich Texte Ramlers. Auch die Kantate „Ino" ist eine Dichtung seines Freundes. Krauses „Ino" ist allerdings im Grunde nur eine Bearbeitung[13]) der gleichnamigen Kantate Telemanns[14]).

Eine bisher unbekannte, auch bei älteren Autoren wie Gerber und Ledebour nicht genannte Komposition Krauses, zu der wiederum Ramler den Text schrieb, ist „Ptolomäus und Berenice". Als Gewährsmann, daß Krause die Ramlersche Dichtung komponierte, kann Klopstock angeführt werden, der offenbar die Musik gekannt hat. Er wurde durch sie auf Krause als Musiker aufmerksam und versuchte daraufhin, durch Gleims Vermittlung den Berliner Advokaten als Komponisten für seine Dichtungen zu gewinnen[15]). Krause hat allerdings, soweit festgestellt werden konnte, abgesehen von einigen Oden[16]), keine größeren Texte von Klopstock in Musik gesetzt.

1766 erschien Ramlers „Alexanderfest"[17]), das vermutlich auf Krauses Veranlassung entstanden ist. Krause hatte schon 1758 Gleim gebeten, „so etwas wie Alexanderfest" zu schreiben. Als Ramler dann nach Jahren die Arien zu Händels „Alexanderfest" dichtete, scheinen diese von Krause komponiert worden zu sein. Wenigstens erwähnt Ledebour unter den Kompositionen Krauses auch „Neue Arien zum Alexanderfest von Händel". Ein genauerer Nachweis über die Existenz dieser Arien war jedoch nicht zu erbringen.

Dasselbe gilt für die Kantate „Pygmalion". Als Komposition Krauses wird sie sowohl von Gerber wie von Ledebour erwähnt. Der Text dieser Kantate stammt ebenfalls von Ramler und wurde vermutlich wie das „Alexanderfest" auf Krauses Veranlassung ge-

---

11) Dieselbe ist dem Graunschen Exemplar des Tod Jesu Nr. 2960 BB vorgeheftet.

12) Mennicke a. a. O. S. 462.

13) Sie befindet sich in Stimmen unter den Kompositionen Krauses in der Preuß. Staatsbibliothek Berlin.

14) Zu der Bearbeitungsfrage hat Max Schneider schon Stellung genommen (D. d. T. 28. Einleitung S. XLIV).

15) Muncker, Fr. G. Klopstock 1893, S. 263.

16) So die Ode „Jauchzt Himmel, Erde freue dich" in Langes „Geistliche, moralische und weltliche Oden" (Berlin 1758), von der sich eine Abschrift (Klavier mit unterlegtem Text) in der Preuß. Staatsbibliothek Berlin befindet.

17) „Alexanderfest oder die Gewalt der Musik . . .". Zu der Händelschen Musik aus dem Engl. Berlin 1766.

schrieben. Der Stoff des Pygmalion interessierte Krause volle zwei Jahrzehnte. In einem Briefe vom 30. Januar 1748, in dem er Gleim um einige neue Dichtungen bittet, heißt es unter anderem: „Pygmalion sollte zu einer... begeisterten Cantate unvergleichliche Gelegenheit geben." Auch in der musikalischen Poesie"[18]) ist auf den Stoff hingewiesen. Um so mehr darf man annehmen, daß Krause den Text, als ihn Ramler schließlich (1768) geschrieben hatte, selbst komponierte.

Die bisher angeführten Werke befinden sich, soweit sie erhalten sind, in der Preußischen Staatsbibliothek. Daselbst sind ferner noch als Vokalkompositionen Krauses vorhanden: eine Abschrift von „Herr, Dir trau ich auf der Erde"[19]) (Klavier mit unterlegtem Text) nach Kramers Dichtung und die Partitur der Ode „Gelobet sei der Herr" für vier Stimmen mit Orchester[20]).

Noch größere Anlage als das letzte Werk zeigt die Hymne „Unendlicher, in allen Himmeln tönt Dein Lob"[21]). Das Manuskript der Partitur wird in Brüssel[22]) aufbewahrt. Eitner stellt allerdings bei dem Manuskript B. B. 11970, die Autorschaft Krauses in Frage. In den Quellen ist von den Werken nirgends die Rede.

Anläßlich der Siege bei Roßbach und Leuthen war geplant, in Berlin eine Siegesfeier abzuhalten, bei der neben Agricolas „Te Deum"[23]) eine „Donnerode" aufgeführt werden sollte. Krause und Ramler verfaßten hierzu einen Text, der „aus Kramers Psalmen zusammengestoppelt" war[24]) und von den Verfassern der Musik zu Telemanns „Donnerode" unterlegt wurde. Am 11. Dezember 1757 wurde sie in der Petrikirche „als Vorspiel zum Te Deum" aufgeführt. Bei der Generalprobe „schlug oder spielte vielmehr" Krause die Pauke[25]).

Die patriotische Begeisterung, die Krause veranlaßte, die „Donnerode" zu verfassen, findet auch noch in der Komposition der Gleimschen „Kriegslieder eines preußischen Grenadiers" ihren Ausdruck. Von der allgemein patriotischen Stimmung, welche die Zeit Friedrichs des Großen erfüllte, konnte auch Krause nicht unberührt bleiben. Seine Briefe bezeugen, mit welchem Interesse er die Ereignisse des siebenjährigen Krieges verfolgte. Vor allem dem „treuen Landesvater" galt seine ganze Liebe. „Gott erhalte unseren großen König, an den ich jetzo und allemal nicht ohne Tränen gedenke",

[18]) S. 443 ff.
[19]) Nach einer freundlichen Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Johannes Wolf. Die Ode ist außerdem gedruckt in Langes „Geistliche, moralische und weltliche Oden" Berlin 1758.
[20]) Ms. 11970 BB.
[21]) achtstimmig mit Orchester (Eitner).
[22]) Bibl. des königl. Konservatoriums.
[23]) Die Dichtung stammte von Gleim.
[24]) R. a. Gl. 11. XII. 1757.
[25]) ebenda.

schreibt er an Kleist (23. III. 1758), und an anderer Stelle: „Unser liebster König ist mir wohl recht lieb, und meine Kinder haben ihn auch schon so lieb, daß wenn sie einmal Wein kriegen, sie nie unterlassen, auf des Königs Gesundheit zu trinken" (Kr. a. Gl. 14. IV. 1758). Gleims Kriegslieder begrüßt er aufs lebhafteste: „Unseren König können wir nicht mannigfaltig genug verewigen... Sie (Gleim) haben recht getan, daß Sie ihn durch Ihre Kriegslieder bisher schon so vortrefflich besungen haben" (Kr. a. Gl. 14. IV, 1758). Bei einer Begeisterung, wie sie sich hier äußert, erscheint es fast selbstverständlich, daß Krause zu Gleims Kriegsgedichten Melodien schrieb.

Ob Krause als Autor dieser Kriegslieder zu gelten hat, ist lange strittig gewesen. Noch Kretzschmar spricht von dem „Unbekannten, der Gleims Kriegslieder in Musik gesetzt hat"[26], auch Friedlaender läßt die Frage offen. Zum ersten Male ist Krause als ihr Komponist bei Ledebour genannt, doch bleibt seine Angabe unsicher („sollen von ihm sein"). Erst Engelkes Untersuchungen[27]) ergaben endgültig, daß Krause der Komponist der Kriegslieder ist. Indessen kann noch einiges zur Entstehungsgeschichte der Sammlung nachgetragen werden.

Veröffentlichte Krause als ästhetischer Syndikus der Berliner Liederschule seine Lieder größtenteils in eigenen Sammlungen, so lag die Herausgabe der Kriegslieder in Händen Lessings, ein Umstand, der vielleicht die Lösung der Frage nach der musikalischen Autorschaft erschwert hat. Die Geschichte der Sammlung läßt sich jedoch bis in Einzelheiten verfolgen. Am 9. Februar 1758 schickt Gleim an Ramler „des Grenadiers Lied zu Anfang des Krieges 1756" zugleich mit der Komposition Rolles zur Korrektur und läßt fragen, ob Krause „dem Grenadier nicht die Freundschaft erweisen und auch eine (Melodie) machen will". Gleim dichtet unterdessen weitere Lieder, und Lessing beabsichtigt, eine Sammlung davon herauszugeben (Gl. a. R. 26. III. 1758). Anscheinend geht der Plan, die Grenadier-Lieder mit Melodien erscheinen zu lassen, von Ramler aus. Er schreibt an Gleim: „Ich wollte... daß alle die Stücke mit männlichen und spartanischen Melodien versehen und mit diesen Melodien auch gedruckt würden.... Herr Lessing muß solange warten, bis ihm die Noten alle zugeschickt werden" (R. a. Gl. 9. IV. 1758). Krause komponiert inzwischen fünf Lieder, die er am 15. April an Gleim, kurze Zeit später auch an Lessing schickt. Gleim erhielt mit den Noten gleichzeitig einen Brief: „Hier schicke ich Ihnen zu fünf derselben (Kriegslieder) Melodien mit. Ich hoffe, daß Ihr Kantor oder jemand anderes sie Ihnen recht feurig wird vorsingen können, denn also habe ich sie gedacht. Und wenn sie Ihnen nicht mißfallen, so könnten die Lieder mit diesen

[26]) Gesch. d. neuen deutschen Liedes, Leipzig 1911, S. 255.

Melodien hier gedruckt werden. Ich wollte zu den übrigen auch noch welche machen." Inzwischen schickte Krause noch zwei weitere Lieder an Lessing. „Herr Krause hat (Lessing) alle Kompositionen der Schlachtgesänge überschickt. Diejenigen, die von verschiedenen komponiert worden sind, sind noch nicht alle fertig... diese hat er selbst verfertigt" (R. a. Gl. 3. V. 1758). Ramlers Mitteilung wird von Lessing bestätigt, zugleich erfahren wir, daß mit der Drucklegung schon begonnen wurde. Das Collinsche Lied[28]) „kam noch eben zurechte, obgleich der Druck schon bis in das Roßbachsche Lied fortgerückt war... Sieben Lieder hat Herr Krause komponiert, das Collinsche muß das achte sein"[29]).

Anfang August ist die Drucklegung beendet. Des Grenadiers „Kriegslieder sind schon seit 14 Tagen fertig, und nur der verdammte Notenstecher hat uns von einem Tage zum anderen aufgehalten, daß ich Ihnen kein vollständiges Exemplar habe schicken können. Heute bekomme ich endlich den ersten Abdruck (und doch fehlen noch die paginae, wohin jede von den Melodien zu binden ist, daran)... übermorgen schreibe ich wieder und schicke ihm (Gleim) ein Exemplar von den Kriegsliedern"[30]). Auch Ramler teilt Gleim die Fertigstellung der Sammlung mit: „Herr Voß[31]) brachte ein Exemplar der Kriegslieder vor acht Tagen in die Klubbe" (16. VIII. 1758).

Im Auftrage Gleims erhalten Sulzer, Ramler, Krause und Agricola von Lessing je ein Exemplar der Kriegslieder[32]). Das kleine im Handformat gehaltene Bändchen[33]) enthält acht Melodien, die nach Lessings Brief vom 8. VII. 1758 von Krause stammen müssen. Die Komponisten der übrigen nicht veröffentlichten Melodien waren neben Agricola: Graun, Quantz und Ph. E. Bach[34]).

Zum Schlusse sind noch Krauses Beiträge zu den Sammlungen der Berliner Liederschule zu erwähnen, von denen jedoch im anderen Zusammenhange zu reden sein wird.

---

[27]) a. a. O. S. 470.
[28]) Auf die Schlacht bei Kollin.
[29]) Lessing an Gl. 8. VII. 1758 (Lessings Werke a. a. O. XX, 1; S. 162).
[30]) Lessing a. Gl. 6. VIII. 1758 (Lessings Werke a. a. O. XX, 1; S. 164).
[31]) der Verleger der Sammlung
[32]) Lessings Werke a. a. O. S. 166.
[33]) Ein Exemplar befindet sich in der Preuß. Staatsbibl. Berlin.
[34]) Gl. a. Uz 25. III. 1759 (Engelke a. a. O. S. 471);

Schriftstellerische Tätigkeit

Obwohl Krause eine ansehnliche Kompositionstätigkeit entfaltete, drang sein Name als schaffender Musiker nur wenig in die Oeffentlichkeit, eine natürliche Folge davon, daß seine Kompositionen, wie wir gesehen haben, größtenteils nur für private Aufführungen bestimmt waren und mit vereinzelten Ausnahmen ungedruckt blieben. Um so mehr rühmten die Zeitgenossen Krause als musikalischen Schriftsteller.

Schon bald nach Beendigung seiner Studien war Krause mit einer größeren musikalischen Abhandlung in französischer Sprache an die Oeffentlichkeit getreten (1748). Der Titel lautete: „Lettre à Mr. le marquis de B. sur la différence de la musique italienne et la musique francaise". Für die günstige Aufnahme dieser Schrift bei den Zeitgenossen spricht am besten, daß Friedrich Wilhelm Marpurg sie nach Jahren nochmals in deutscher Uebersetzung veröffentlichte[1]). Diese Erstlingsschrift Krauses beschäftigt sich, wie schon der Titel verrät, mit einer der umstrittensten ästhetischen Fragen des 18. Jahrhunderts. Krause begnügt sich jedoch damit, die französischen und italienischen Musikanschauungen einander entgegenzusetzen, ohne eine persönliche Stellungnahme erkennen zu lassen. Erst zum Schlusse seiner Aufführungen bekennt er sich unter Berufung auf das „melancholische" Temperament der Deutschen zu dem Satze: daß die „welsche Musik besser als die französische" gefiele.

Als diese Abhandlung erschien, war Krause bereits mit seiner bedeutendsten Schrift, der „Musikalischen Poesie", beschäftigt. Ueber die Entstehung dieses Buches hat schon Engelke[2]) aufschlußreiche Mitteilungen gemacht, doch kann hier der Vollständigkeit halber auf die Wiedergabe einiger Einzelheiten nicht verzichtet werden. Entgegen Engelke werden dabei als Quellen vornehmlich die Briefe Krauses, nicht die Ramlers, herangezogen.

Ende 1747 schreibt Krause an Gleim (20. XII. 1747): „Meine Abhandlung von der musikalischen Poesie ist fertig, aber länger als ich gedacht. Ich habe verschiedene Episoden gemacht, um Gelegenheit zu haben, den Musicis auch ein Wort zu sagen und meinen Geschmack in der Musik bekanntzumachen, der vielleicht nicht mit dem der Tonkünstler ihrem allemal übereinkommt." Krause erwähnt dann seine Schrift einen Monat später in

1) „Historisch-krit. Beyträge" 1754, Bd. I, S. 1/24.
2) a. a. O. S. 456 ff.

einem Briefe an Uz. Die ursprünglich zur „Ostermesse" (1748) geplante Drucklegung der musikalischen Poesie schiebt sich jedoch noch hinaus, da Krause das Manuskript auf Veranlassung Ramlers umarbeitet[3]).

Am 18. Januar 1748 teilt Krause Gleim die neue Disposition der Arbeit mit, und daß sie „zu einem kleinen Oktavbande auswachsen" werde. Durch eine Reise nach Küstrin, die er mit dem Grafen von Rothenburg unternehmen muß, wird der Fortschritt der Arbeit für kurze Zeit unterbrochen. Doch ist das Werk bis August so weit gediehen, daß Krause es Gleim zur Korrektur senden kann. Ein von Engelke[4]) mitgeteilter Brief Krauses gibt Aufschluß über die als Quellen benutzten Schriften und beweist, daß Krause sich eingehend über die von ihm behandelte Materie zu informieren suchte. Aus ihrer Reihe seien nur genannt: Dubos' „Reflexions sur la Peinture et sur la Poésie"[5]) und Scheibes zweite Auflage des Critischen Musicus (1745)[6]), ferner die Schriften Spinozas. Jedenfalls hat er auch diese gekannt, wie seinen Briefen zu entnehmen ist[7]). Die engeren Zusammenhänge zwischen Krauses System und Spinozas Lehre werden im folgenden Kapitel nachzuweisen sein.

Ueber Krauses „Musikalische Poesie" waren die Freunde durchaus nicht gleicher Meinung[8]) mit Ramler, der sich für den Fortschritt der Arbeit lebhaft interessierte. Wider ihr Erwarten jedoch schlug das Buch, als es 1753 erschien, günstig ein und wurde in Musikerkreisen allseitig anerkannt. Quantz weist in seinem bekannten „Versuch"[9]) ausdrücklich auf Krauses „Musikalische Poesie" hin. Auch Sulzer übernimmt in einzelnen Punkten Krauses Ansichten[10]). In einer Besprechung Hillers erfährt die „Musikalische Poesie" die denkbar günstigste Beurteilung[11]): „Des Herrn Krauses Tractat von der Musikalischen Poesie ist von sehr ausgebreitetem Nutzen ..., der Musicus wird hier auf Dinge aufmerksam, auf die es am meisten ankommt, wenn er von der Güte eines für den Gesang komponierten Stücks urteilen will. Gründliche und tiefe Einsichten in das Wesentliche der Poesie und Musik, Bekanntschaft mit den Mustern unserer berühmten Meister sind der eigene Charakter dieses überdem noch sehr gut geschriebenen Buches. Man findet diese Eigenschaft so hervorstechend nicht an einem anderen ähnlichen und für die

[3]) Engelke, a. a. O. S. 459.
[4]) a. a. O. S. 460.
[5]) Kr. a. Gl. 12. I. 1748.
[6]) Musikalische Poesie, S. 21; S. 467; S. 471.
[7]) Kr. a. Gl. 4. V. 1748; und Gl. a. R. 20. V. 1748.
[8]) vgl. die Briefe bei Sauer ... a. a. O. II. S. 131; III, S. 95; ferner Kl. a. Hirzel, 12. X. 1748 (Euphorion 1911, S. 668).
[9]) Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen, Neuausgabe 1906, XVIII. Hauptstück, § 68.
[10]) Goldschmidt a. a. O. S. 151.
[11]) a. a. O. 3. Jahrg. 1769, S. 35.

Franzosen geschriebenen Werkchen..... das den Titel führet: Essai sur l'union de la Poésie et la Musique (1765) .... Der Verfasser scheint aber seine Anmerkungen mehr auf der Studierstube gemacht zu haben, da hingegen Herr Krause den Stoff zu seinen Lehren mehr in der musikalischen Welt gesammelt hat. Zu wünschen wäre, daß Dichter und Komponist diesen deutschen Traktat fleißig lesen möchten." Reichardt, der dem Buche Krauses eine größere Besprechung in den „Briefen eines aufmerksamen Reisenden" (1774)[12]) widmet, widerspricht Krause zwar in einzelnen Punkten, erkennt aber doch an, daß Krauses Abhandlung „sehr viele wahre und feine Bemerkungen enthält". Auch Daniel Schubart[13]), der den Liedersammlungen Krauses nicht sehr wohlwollend gegenübersteht, äußert sich über die „musikalische Poesie" in günstigem Tone: „Krause hat in seinem Tractat über die musikalische Poesie treffliche Kenntnisse über die Musik sowohl als in der Poesie geäußert. Kein Dichter, der für Tonsetzer arbeitet, kann dieses nützliche Buch entbehren. Er zeigt aus welschen und deutschen Beispielen, wie Arien, Cavatinen, Rezitative, Duette, Terzette, Chöre von Dichtern und Tonkünstlern schicklich bearbeitet werden müssen." Marpurg bemerkt in seiner „Anleitung zur Singekunst" (1758), daß der „sinnreiche Verfasser des Traktats von der musikalischen Poesie" von der innerlichen Einrichtung eines musikalischen Textes „nichts zu sagen übrig gelassen" habe.

Alle diese Ausführungen weisen im Grunde auf jene Materie des Buches hin, die uns als weniger bedeutend erscheint, während die in dem Buche zerstreuten musikalisch ästhetischen Erkenntnisse, welche die „Musikalische Poesie" heute noch lesenswert erscheinen lassen, unbeachtet bleiben. Der Grund hierfür liegt wohl darin, daß Krauses Gedankengänge, wie noch zu zeigen sein wird, den allgemeinen musikalischen Anschauungen der damaligen Zeit ententsprechen. Seine ästhetischen Ausführungen galten für die Zeit als allgemein richtig, daher wurden sie widerspruchlos anerkannt.

Eine beachtenswerte Uebereinstimmung mit Krause finden wir in Herders Untersuchungen: „Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre" (1785). Hier wendet auch Herder sich gegen eine Trennung der Künste und betont, daß Poesie und Musik zusammengehören. Man darf wohl behaupten, daß hier unmittelbare Zusammenhänge mit Krause vorhanden sind. In einem von Mennicke[14]) mitgeteilten Briefe Herders an seinen Freund Scheffner heißt es: „Wer hat die Poesie und Musik zusammengehalten mit einem philosophischen und ästhetischen Kopf? Keiner als Krause, und das bloß als Morgenstern: Marpurg ist ein Handwerker und

[12]) S. 159 „Anhang eines freundschaftlichen Briefes über die Musikalische Poesie".

[13]) Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, Wien 1806, S. 85.

[14]) Hasse und die Gebrüder Graun.... S. 462, Anm. 3.

Scheibe ein Stümper. Ramler in seinem Batteux hat Goldkörner gelesen, hier lebe noch ein Lessing auf, der uns einen Plato über die Grenzen der Musik und Poesie gäbe."

Die angeführte Briefstelle ist, soweit sich übersehen läßt, die einzige, die einen unmittelbaren geistigen Zusammenhang mit Krauses „Musikalischer Poesie" erkennen läßt. Es lassen sich natürlich eine Fülle von ästhetischen Sätzen in den verschiedensten musikalischen Schriften des mittleren und späteren 18. Jahrhunderts auffinden, die den Ausführungen Krauses in der Auffassung zur Seite gestellt werden könnten. Daraus darf jedoch nicht geschlossen werden, daß derartige Gedanken unmittelbar auf Krause zurückzuführen sind. Rein quellenmäßig wäre eine solche Annahme überhaupt nicht zu stützen, da es zu der damaligen Zeit, wie allgemein, so auch unter den musikalischen Schriftstellern, nichts außergewöhnliches ist, sich mit spaltenlangen Zitaten fremder Autoren zu schmücken, ohne die Herkunft der Gedanken zu belegen. Stärker sprechen gegen eine direkte Beeinflussung der nachfolgenden Aesthetik durch Krause innere Gründe. Wären die in der musikalischen Poesie ausgesprochenen ästhetischen Bemerkungen grundsätzlich neu, und aus einer vollständig individuellen Grundeinstellung herausgewachsen, so hätte naturgemäß die Wirkung nach außen weit sichtbarer zutage treten müssen. Sicher wäre dann auch bei dem bekanntlich stark zur Polemik neigenden Schrifttum jener Tage wenigstens in Einzelfällen eine Kritik gegen Krause laut geworden. Von all dem ist aber nichts zu bemerken. Dies wird verständlich, wenn man Krauses ästhetische Auseinandersetzungen als notwendiges Resultat einer allgemeinen in der Zeit begründeten musikalischen Anschauung ansieht, die sich sowohl in der Musik selbst als auch in den musiktheoretischen und -philosophischen Schriften jener Epoche widerspiegelt. Unter diesem Gesichtspunkte rückt Krause mit in die Reihe der übrigen musikalischen Schriftsteller und Aesthetiker. Krause mag die ästhetischen Köpfe auf musikalische Zeitprobleme aufmerksam gemacht haben, man würde jedoch zu weit gehen, wollte man die in Frage kommenden Schriften der nachfolgenden Musikästhetik abhängig machen von Krauses Vorgang. Es lassen sich ohne Mühe Parallelen in den Anschauungen einzelner Schriftsteller wie Scheibe, Marpurg, J. A. Hiller feststellen, die sich wiederum mit Gedanken bei Krause decken, ihre Gleichheit oder wenigstens ihre Verwandtschaft beweist jedoch keine gegenseitige Abhängigkeit, sondern nur den Einfluß der damals herrschenden Zeitströmung und Kunstanschauung, als deren künstlerischer Niederschlag auch die Werke der praktischen Musiker jener Zeit anzusehen sind. Unter diesem Gesichtspunkte wird es auch schwer bleiben, in der Weite sowohl als in der Enge die Grenzen zu ziehen, die Krauses Einfluß auf die zeitgenössischen Aesthetiker einer- und die musikalische Praxis andererseits einigermaßen bestimmen. Dies

gilt besonders hinsichtlich der letzteren. Es wird noch darzulegen sein, daß Krause in seiner musikphilosophischen Betrachtungsweise vielfach von der Erfahrung bestimmt wird. Das Kunstwerk und das künstlerische Erlebnis als das praktisch Gegebene sind für Krause mehrfach die Ausgangspunkte für seine Aesthetik. Daher kann auch nicht von einem maßgebenden Einfluß Krauses auf die musikalische Entwicklung seiner Zeit gesprochen werden. Der Prozeß verläuft hier umgekehrt, als man vielleicht zunächst erwarten könnte; doch soll damit nicht gesagt sein, daß die schaffenden Musiker nicht durch die ästhetischen Ausführungen Krauses in ihrer künstlerischen Tendenz bestärkt worden seien, wenn sie das bei ihm ausgesprochen fanden, was sich in ihrem Kunstwillen schon längst ausprägte.

Krauses Name als Schriftsteller wird in erster Linie mit seiner „Musikalischen Poesie" verbunden bleiben, da er vor allem hier seine ästhetischen Ansichten niedergelegt hat. Doch würde man der Persönlichkeit Krauses als Schriftsteller allein mit der Nennung dieses Buches nur zum Teil gerecht werden, da noch eine Reihe weiterer Schriften aus seiner Feder existieren. Von diesen ist die bekannteste und wohl meistzitierte die schon zu Beginn des Kapitels genannte „Lettre". Es wurde oben darauf hingewiesen, daß Krause sich in dieser Schrift über Fragen verbreitet, die die damalige musikalische Welt allgemein interessierten, läßt sich doch der Streit um den Vorrang der französischen und italienischen Musik durch die ganze musikästhetische Literatur des 18. Jahrhunderts verfolgen. Krauses Interesse an musikalischen Zeit- und Streitfragen nun bezeugt uns noch eine andere Schrift, die anläßlich des um 1750 ausbrechenden Streites gegen Biedermann entstanden ist. Da Krause mit diesem Federkrieg bisher nicht in Zusammenhang gebracht worden ist, soll auf die geschichtlichen Tatsachen näher eingegangen werden.

Am 12. Mai 1749 erschien ein Programm des Rektors Johann Gottlieb Biedermann „De vita musica", das den Auftakt zu einer literarischen Fehde bildete, „die Jahr und Tag dauerte und sich von Sachsen aus bis an die Nordsee, den Rhein, in die Schweiz, nach Thüringen und bis Berlin erstreckte"[15]). In dem Programm heißt es, die Musik könne wie alle Wissenschaften Herz und Geist verderben, ihre Wirkung und ihre Reizung können zwar zum Guten, viel öfter aber zum Bösen leiten. Wie aus einer Stelle bei Plautus hervorgehe, hätten die Tonkünstler stets im Rufe eines schändlichen (turpis) und liederlichen (dissoluta) Lebenswandels gestanden. Es werden sodann eine Reihe von Belegen aus der Antike sowie Aussagen der Kirchenväter beigebracht, die hinreichend seine Warnung begründen sollen, sich nicht zu viel mit der Musik einzulassen,

[15]) Blätter für literarische Unterhaltung 1836, S. 679.

die anderen zum Aergernis werde und zu einer ausschweifenden Lebensart führe.

Mit Recht sahen die Musiker durch dieses Programm das Ansehen ihres Standes gefährdet, und schon bald wurden aus ihren Reihen Gegenstimmen laut. Unter den Gegner Biedermanns befand sich bekanntlich auch Johann Sebastian Bach, der den Organisten Schröter in Nordhausen veranlaßte, das Biedermannsche Programm zu rezensieren und zu widerlegen[16]). Weit derber und für Biedermann gefährlicher als die von Bach-Schröter ausgehende Erwiderung war die Polemik des gefürchteten Mattheson in Hamburg[17]). Dessen Angriffe gegen Biedermann veranlaßten die Frankfurter Zeitungen (1750 S. 13), sich über Matthesons Hauptschrift, den „Mithridat", lustig zu machen. So kam es zu einer Teilung in zwei Lager, für oder gegen Biedermann. Auch Berlin greift in den Streit ein. Die „Berliner Zeitungen" nehmen einen Brief auf, der sich nicht nur gegen das Programm wendet, sondern auch Biedermann selbst angreift und lächerlich macht[18]). Wir brauchen die Fehde nicht weiter zu verfolgen, nur ein Artikel sei noch mitgenannt, der ebenfalls in Berlin erschien. Es handelt sich um eine Anzeige in den „Berliner Zeitungen"[19]), in der die in Freiburg erschienenen sich für Biedermann einsetzenden „Nachgedanken" angekündigt werden und es nicht an entsprechenden Seitenhieben auf Biedermann fehlt. Weiter scheinen in Berlin keine Schriften gegen den Rektor herausgekommen zu sein. Lindner[20]) erwähnt, daß die „Berlinischen Nachrichten" sich mit einem daselbst veröffentlichten Artikel an der Fehde beteiligten. Wahrscheinlich ist damit der obengenannte Brief in den „Berliner Zeitungen" gemeint. Die Angabe „Berliner Zeitungen" ist unzuverlässig, da um 1750 in Berlin kein Unternehmen unter diesem Titel existierte. Damals erschienen dort zwei Zeitungen, von denen die eine den Titel „Berlinische Privilegierte Zeitung"[21]), die andere „Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen"[22]) führte. In der ersteren befindet sich die Ankündigung der „Nachgedanken"[23]). Wichtiger ist hier der Aufsatz in den „Berlinischen Nachrichten"[24]), da dieser nach einem Briefe Lessings an seinen Vater von Krause stammt. Die in Frage kommende Briefstelle lautet (8. Februar 1751): „Wider den Herrn Biedermann ist mehr als eine Kritik zum Vorschein kommen, sowohl in beiden

16) Ernst O. Lindner „Biedermann und Bach", Zur Tonkunst. Berlin 1864, S. 64 ff. Spitta, J. S. Bach, II, S. 737 ff.
17) Adlung, Anleitung zur musikalischen Gelahrheit, Leipzig 1783, S. 77 ff.
18) Blätter ... S. 679.
19) ebenda.
20) a. a. O.
21) gegr. 1740, Herausgeber Joh. Andr. Rüdiger.
22) bei Haude & Spener.
23) 1750 den 13. Juni, 71. Stück.
24) 1749 Nr. 149 und 150.

Zeitungen hat man ihn herumgenommen, als auch in besonders gedruckten Blättern. Man hat ihm zu viel getan... Der Verfasser der einen Rezension, welche sich in den Haudeischen Zeitungen von seinem Programmate befindet, ist ein Advokat Krause, von der anderen ist es der Herr Konzertmeister Bach[25])". Da die Bezeichnung „Haudeische Zeitung" sich nur auf die „Berlinischen Nachrichten" beziehen kann, muß der dort veröffentlichte Artikel der von Krause geschriebene sein.

Aus dem Jahre 1750 stammt eine Rezension Krauses, die für die von Sulzer und Ramler redigierten „Critischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit"[26]) geschrieben ist. Der Verfasser bespricht hier Mermets „Abhandlungen von dem Verderben des Geschmacks in der französischen Musik"[27]). Es ist dies der einzigste musikalische Beitrag, der in Sulzers Unternehmen veröffentlicht wurde. Krause beschränkt sich im wesentlichen auf eine Inhaltsangabe der Abhandlungen von Mermet, der sich einige Betrachtungen über die deutsche Musik anschließen.

In der Aufzeichnung, die Eitner und Riemann (Musiklexikon) von Krauses Schriften geben, fehlt unter anderem auch die Rezension zu Scheibes Oper „Thusnelda"[28]). Bekanntlich schrieb Scheibe einen Text zu einer Oper „Thusnelda" in der Hoffnung, dadurch das Interesse für eine wirklich deutsche Oper bei den Musikern wecken zu können. Voraus schickte Scheibe diesem Texe eine ästhetische Einleitung. Lessing entnimmt ihr fast wörtlich, was er in der „Hamburgischen Dramaturgie"[29]) über die Bedeutung der Musik und ihre Beziehung zur Poesie schreibt. Im allgemeinen aber scheinen Scheibes Bestrebungen weniger Beachtung gefunden zu haben; denn daß einer der zeitgenössischen Komponisten die Musik zu der Oper geschrieben habe, ist bisher nicht bekannt. Es muß als ein Verdienst Krauses angesehen werden, daß er einige Jahre später, da Scheibes Text schon vergessen zu sein schien, erneut darauf aufmerksam machte. Scheibes Operntext hatte schon früher Krauses Interesse erregt, wie aus einem Briefe an Gleim hervorgeht. „Ich lese. . . . in einem Ding Thusnelda, einem Singspiel nebst einem Vorbericht von der Möglichkeit und Beschaffenheit guter Opern. Lesen Sie das Ding auch, bis meines (die musikalische Poesie) herauskommt... Der Verfasser ist meiner Meinung"[30]). Einige Zeit später setzt sich dann Krause in Marpurgs „Historisch-kritischen Beyträgen" eingehend mit Scheibes Dichtung auseinander. Sie wird bis in

25) Lessings Werke, a. a. O. S. 26.
26) Auf das Jahr 1750, S. 77/78.
27) Engelke, a. a. O. S. 462.
28) Gedruckt bei Marpurg a. a. O. I. Bd. 1754, S. 93.
29) 26. und 27. Stück.
30) Kr. a. Gl. 2. VIII. 1749.
31) III. Bd. S. 523.

Einzelheiten besprochen, wobei die Anmerkungen Krauses eine tiefe Einsicht in das Wesen der Oper überhaupt erkennen lassen. Der Text zum ersten Aufzug wird vollständig wiedergegeben. Sicher ist Krauses Rezension in weiteren musikalischen Kreisen bekannt geworden und hat so mitgeholfen, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufblühenden deutschen Oper den Boden zu bereiten.

Ein anderer Beitrag in der schon genannten Schrift Marpurgs bringt: „Vermischte Gedanken von dem Verfasser der musikalischen Poesie"[31]), die allgemeine musikalische Fragen erörtern. Der größte Teil wiederholt oder bestätigt, was schon in der „Musikalischen Poesie" enthalten ist. Auf einzelne Punkte, die beachtenswert erscheinen, wird später noch einzugehen sein. Aus den späteren Lebensjahren Krauses konnten keine Schriften namhaft gemacht werden. Seine Antwort[32]) auf einen öffentlichen Brief Marpurgs „an den Herrn Advokaten Krause"[33]) ist wohl mehr aus Zufall entstanden, verdient aber doch hier genannt zu werden, da sie manche interessante Aeußerung über die Odenkomposition enthält. Wir werden an passender Stelle darauf verweisen können.

Ob Krause wirklich Mitarbeiter an der von Friedr. Nicolai herausgegebenen „Allgemeinen deutschen Bibliothek" gewesen ist, wie Ledebour und Riemann (Musiklexikon) angeben, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Nicolais Nachlaß selbst enthält hierüber keinerlei Notizen[34]). Auch Partheys[35]) Aufstellung der Mitarbeiter erwähnt Krause nicht, desgleichen nicht Hoffmann, der Partheys Tabelle in verschiedenen Punkten korrigieren konnte[36]).

Zweifelhaft ist auch, ob Krause an Sulzers „Theorie der schönen Künste" beteiligt war. Die Annahme findet sich zum ersten Male in Engelkes Aufsatz[37]). Auf die Abhängigkeit Sulzers von Krause, den er „stellenweise wörtlich ausschreibt", weist auch Goldschmidt hin[38]). Auf eine direkte Mitarbeiterschaft Krauses kann jedoch daraus nicht ohne weiteres geschlossen werden. Wie sich im nächsten Kapitel zeigen wird, weicht Sulzer in manchen Punkten seiner Aesthetik sogar von Krause ab. Dies beweist auch ein Brief Sulzers an Bodmer, in dem es heißt[39]): „Ich habe es bei Ramler und seinen Freunden so weit gebracht, daß ich nur etwas rühmen darf, um ihnen einen Ekel dafür zu machen." Was Sulzer in der Aesthetik Krauses anerkannte, konnte er für seine „Theorie" dem Buche

[32]) Brief an den Herrn Friedrich Wilhelm Marpurg . . .; Krit. Briefe ü. d. Tonk. 1766, S. 167/70.
[33]) Marpurg a. a. O. 1759, S. 17.
[34]) Goekingk, Friedr. Nicolais Leben, S. 39.
[35]) Die Mitarbeiter an Friedr. Nicolais Allg. deutsch. Bibl. Berlin 1842.
[36]) Schnorrs Archiv 15 (1887).
[37]) a. a. O. S. 462.
[38]) a. a. O. S. 151.
[39]) 11. Nov. 1752; gedruckt bei Körte: Briefe deutscher Gelehrten, S. 191.

„Von der musikalischen Poesie" entnehmen, da dieses zur Zeit der Abfassung schon längst vorlag[40]). Eine besondere Beteiligung Krauses als Mitarbeiter schien demnach kaum erforderlich. Eher dürfen wir annehmen, daß Sulzer aus persönlichen Unterhaltungen mit Krause mancherlei Anregung für seine Aesthetik gewonnen hat.

Aesthetik

Wenn in diesem Kapitel von einer Aesthetik Krauses die Rede ist, so darf diesem Begriffe nicht die moderne Bedeutung unterlegt werden, die der späteren Hegelschen Auffassung entspricht: im Sinne einer Philosophie der Kunst oder der schönen Kunst. Die Zeit Krauses versteht unter Aesthetik in wörtlicher Uebersetzung eine Wissenschaft von den Empfindungen. Daher sieht ein wichtiger Teil dieser Aesthetik die Hauptaufgabe in der Erklärung der Wirkungen des Kunstwerks auf die Empfindungen des aufnehmenden Subjekts, beschäftigt sich also in erster Linie mit psychologischen Fragen[1]). Auch Baumgarten, der bekanntlich den Begriff „Aesthetica" zum ersten Male anwendet, und dessen Lehre auf Krause nicht ohne Einfluß geblieben ist, stützt sich auf die Psychologie. Im Sinne jener Epoche also ist auch für Krauses musikphilosophische Erörterungen die Bezeichnung „Aesthetik" zutreffend.

Krauses ästhetische Hauptschrift ist sein Buch „Von der musikalischen Poesie", das auch die wesentliche Grundlage vorliegender Untersuchung bildet. Sein Titel läßt an sich weniger auf musikphilosophische Betrachtungen schließen. In der Tat enthält die Schrift eine Fülle rein theoretischer Erörterungen ,die für uns keine Bedeutung haben, doch lassen sich aus der Materie eine Reihe musikästhetischer Gedanken herausschälen, die auch heute noch Beachtung verdienen. Krause ist zwar in seinen Ausführungen nicht immer originell, da er vieles von früheren oder zeitgenössischen Schriftstellern übernimmt, gelangt aber immerhin zu einer einheitlichen Gedankenverbindung, und so formt sich seine Aesthetik zu einem Gesamtbilde der allgemein musikalischen Anschauungen seiner Epoche. Gerade dadurch erhält Krauses Name als Schriftsteller eine besondere Bedeutung.

Von dieser Seite ist seine Aesthetik weder von Goldschmidt noch von Schering beleuchtet worden. Am nächsten steht der Be-

[40]) Die erste Auflage der Theorie der schönen Künste erschien 1771—1774.
[1]) G. Frotscher: Die Aesthetik des Berliner Liedes in ihren Hauptproblemen. Z. f. Mw. VI. S. 432.

trachtungsweise Schering[2]), der daher auch der Aesthetik des 18. Jahrhunderts und speziell der Affektenlehre viel gerechter wird als Goldschmidt[3]). Wenn auch manche Anschauungen einer älteren fernliegenden Epoche modernen Auffassungen widersprechen, so berechtigt dies durchaus nicht zu einer Wertung nach diesen Gesichtspunkten, da die Bedingungen, unter denen eine Geistesrichtung eine bestimmte Form gewinnt, sich in den einzelnen Epochen ändern. Jede ästhetische Anschauung ist „tief im Geiste und im Kunsterfassen ihrer Zeit verankert"[4]). Jene verborgenen Beziehungen, die kausale Notwendigkeit ästhetischer Anschauungen aufzudecken, kann einzig die Aufgabe sein, sollen die in Frage stehenden Einzelprobleme verständlich erscheinen und sich in einheitliche Beziehungen bringen lassen. Krauses Darstellung klar zu verfolgen, ist allerdings aus verschiedenen Gründen nicht ganz leicht. Es ist zunächst die Unsicherheit im Ausdruck, unter der alle philosophischen Schriften dieser Zeit mehr oder weniger leiden. Die erst seit Christian Wolff in die Philosophie eingeführte deutsche Sprache entbehrt noch der erforderlichen Präzision und Einheitlichkeit bei der Prägung philosophischer Termini, und dieser Mangel beeinträchtigt mitunter auch bei Krause stark die Klarheit der Gedanken. Dazu kommt die „Unordnung und Weitschweifigkeit" des Stoffes, die schon Reichardt tadelt. „Indessen ist doch viel Gutes in dem Buch enthalten"[5]), und wenn einmal die Spreu von dem Weizen geschieden wird, bleibt eine Reihe von Gedanken, die für die Darstellung eines Gesamtbildes der musikalischen Aesthetik des mittleren 18. Jahrhunderts nicht ohne Interesse sein können.

Krause beabsichtigte mit seiner „Musikalischen Poesie" zunächst dem Dichter eine Anweisung zur Verfertigung musikalischer Texte zu geben, nahm dann aber in „verschiedenen Episoden" Gelegenheit, „den Musicis auch ein Wort zu sagen" (Kr. a. Gl. 20. Dez. 1747), zum Teil in der Weise, daß er gewisse Erkenntnisse, die sich zunächst nur auf die Dichtkunst bezogen, auch für die Musik gelten ließ. Diese Art der Gedankenführung scheint Krause von Scheibe übernommen zu haben, der in seiner bekannten Schrift die Musik nach „vernünftigen Regeln besprochen" und festgestellt hatte, daß „die Regeln der Dichtkunst auch in der Musik gelten"[6]). Scheibe wie Krause decken sich hier mit Batteux. Gestützt auf die aristotelische Nachahmungslehre, hatte dieser versucht, von der Poetik ausgehend die Künste auf ein einheitliches Prinzip zurückzuführen. Die von der französischen Aesthetik schon früher verfochtene Lehre von der Nach-

[2]) ZJMG. VIII, S. 263 ff.

[3]) Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts.

[4]) Schering: „Musik", I. 1918, S. 301.

[5]) Reichardt, a. a. O. S. 106.

[6]) Scheibe: Critischer Musicus 1745, S. 235/36.

ahmung der Natur fand vor allem durch Batteux' Abhandlungen[7]) auch in der deutschen Aesthetik Verbreitung. Sie bot die Möglichkeit, zu erklären, warum die Musik Affekte darzustellen vermochte. Denn daß der Hauptzweck der Musik die Darstellung von Affekten sei, darin stimmten die Aesthetiker überein, nur über das Wie und Warum waren sie nicht im klaren. Die Lösung aber schien nun durch die Nachahmungslehre gegeben. Wenn ein Affekt in irgend einer Ausdrucksform in Erscheinung treten konnte, so brauchte man diese in der Natur gegebene wahrnehmbare Aeußerung nur musikalisch nachzuahmen. Die unmittelbare Darstellung des Affektes aber sahen die Theoretiker in der Sprache. Sie und im besonderen die Dichtkunst bot also das nachzuahmende Vorbild. Diese Ansichten von einer inneren Beziehung zwischen Rede und Musik sind allerdings nicht so ganz neu. Bekanntlich waren schon die Florentiner Hellenisten von diesem Gesichtspunkt ausgegangen. Immerhin wird gerade im 18. Jahrhundert der Begriff der „Nachahmung" zum Schlagwort der Aesthetiker, und dadurch auch die Musik zur Sprache in ein besonderes Verhältnis gebracht. In Deutschland zeigt sich dies zu Beginn des 18. Jahrhunderts bei Mattheson. Er sieht in der Musik nichts anderes „als eine Tonsprache oder Klangrede"[8]). Auch von Mizler wird hingewiesen auf „die Aehnlichkeit, die sich zwischen der Musik und Poesie befindet"[9]); und Dubos, dessen Schrift Krause benutzte sagt: la musique „imite les tons, les accens, les soupirs, les inflexions de voix enfin tous ces sens à l'aide desquels la nature même exprime ses sentimens et ses passions"[10]). Hier haben wir auch die Begründung der inneren Gemeinschaft der beiden Künste. Was sie verbindet, ist das affektuöse Moment. Auch Krause sieht hierin das Analogon zwischen Sprache und Musik. Doch ist er nicht einseitig in der Nachahmung der Sprache verfangen. Die Poesie dient Krause mehr als Vergleich zur Musik denn als ihr Vorbild. Nach seinen Ausführungen lassen sich beide Künste auf allgemeine Seelenzustände, auf Erlebnismomente zurückzuführen, die bestimmte Affektäußerungen zur Folge haben. Krause schließt sich in dieser Auffassung Gottsched an, der in der „kritischen Dichtkunst" ebenfalls den Ausdruck des Affekts als Ursprung und Wesen der Poesie ansieht[11]). Mit der Musik, so sagt Krause, hat es eine „gleiche Bewandtnis" (Mus. Poes. 71). Durch ihren gemeinsamen Ursprung werden Dicht- und Tonkunst miteinander verbunden und verwandt. Daher rührt die Musik „nach der Art wie uns die Redner rühren"

7) Les beaux arts reduits à une même principe 1743.

8) Kern melod. Wissenschaften 1737 2. Kap. S. 18.

9) Musikal. Bibl. 1742, II, S. 128.

10) Reflexions ... Sections XLV S. 468.

11) M. P. S. 69 ff.; S. 367/68. Krauses Ausführungen S. 70 der Mus. Poesie sind eine fast wörtliche Parallele zu Gottscheds „Versuch einer kritischen Dichtkunst", Leipzig 1748, S. 74.

(M. P. 167). Und vorher heißt es: „Die Führungen und Beugungen des Gesangs sind in den Worten schon halb gebildet" (M. P. 164). Da demnach eine melodische Bewegung dem Steigen und Fallen, der Dynamik und dem Rhythmus der Sprache entspricht, so muß Krause zu dem Schluß kommen, daß „die bloßen Klänge reden" und „verständlich" sind (M. P. 276)[12]. Zum Verständnis des musikalischen Affekts ist aber nach Krause nicht der Vergleich mit der Poesie notwendig, da die Musik selbst aus dem Affekt entsteht und daher von sich aus Affekt erregende Kraft besitzt. Die mannigfachsten Gefühlserlebnisse geben Anlaß zu „singen" und „musikalische Instrumente" zu erfinden, und so „hören wir in Tönen alle Empfindungen des Herzens nachgeahmt" (M. P. 71).

Im Augenblick erscheint dieser Schluß auf rein spekulativem Wege gewonnen. Tatsächlich ist er nur eine Bestätigung dessen, was Krause gleich seinen Zeitgenossen immer wieder beim Anhören der Musik empfand. Bezeichnend hiefür ist eine Stelle aus einem Briefe Krauses an Ramler: „Das... Vater Deiner schwachen Kinder[13]) ist so rührend, daß, als ich mirs beim Flügel zweimal vorgesungen, ich beidemal vor Tränen habe aufhören müssen"[14]). Für Krause ist also die musikalische Affektwirkung eine empirische Tatsache. Er nimmt sie jedoch nicht einfach als gegeben hin, sondern sucht hierfür eine philosophische Fundierung, indem er auf die seelischen Zusammenhänge eingeht, die zwischen der Musik und den damit verbundenen Erlebnissen bestehen.

Diese Fragen hatten schon vor Krause die Musikästhetiker beschäftigt. Zu ihrer Lösung griffen sie vor allem zu Descartes' Lehre von den Leidenschaften. So weist Mattheson im „Vollkommenen Kapellmeister" (S. 15, § 51) ausdrücklich auf Cartesius' Schrift und seine Lehre von den Temperamenten hin. Auch Krause geht offenbar in seinen Untersuchungen über den Verlauf der Affektwirkung von der Descartesschen Lehre aus, wenn er sich auch nicht ausdrücklich darauf beruft. Vor allem dessen Lehre von der Wechselwirkung zwischen Leib und Seele ist es, die den Ausgangspunkt seiner Betrachtung bildet. Krause führt aus: „Mit allen... Regungen der Seele stehet die Beschaffenheit unseres Geblüts und unserer Adern in dem genauesten Verhältnis" (M. P. 80). Je nachdem ein Affekt lust- oder unlustbetont ist, ist er „mit allerhand gewaltsamen in dem Körper und dem Geblüte veranlaßten Veränderungen verknüpft" (M. P. 79). Es kann also ein psychologischer Vorgang sich physiologisch auswirken und so „auch den Körper mit aus der Ruhe bringen" (M. P. 80). Ebenso ist der umgekehrte Prozeß möglich: die Sinne können von außen eine Einwirkung erfahren,

---

[12]) auch: M. P. S. 26; S. 371.
[13]) aus der „Ostermusik" von Telemann.
[14]) 31. III. 1760. Der Originalbrief befindet sich im Goethe-Archiv in Weimar.

„wodurch dann hinwiederum die ganze Seele mit fortgerissen wird" (M. P. 80). Diese Erkenntnis wird von Krause auf die musikalische Affektwirkung im besonderen angewandt. „Das Verhältnis, in welchem bei (einem) Tone die Bewegung der Luft und der Saiten besteht, muß mit der natürlichen Spannung ihrer Adern im Ohr eine vollkommene Uebereinstimmung haben. Ueberhaupt ist es dieser Proportion zuzuschreiben, daß wir durch die Musik gerühret und beweget werden (M. P. 79). Demnach ist die musikalische Rührung nichts anderes als die seelische Reaktion auf einen physiologischen Vorgang[15]). Die Seele ist „wie ein besaitetes Instrument, welches mitklingt, wenn man einen Ton angibt, den eine von den Saiten hat, obgleich die Saite selbst nicht berühret worden" (M. P. 79)[16]).

Wie aber erklärt es sich nun, daß die Seele stets in einer bestimmten Weise auf einen in der Musik enthaltenen Affekt reagiert? Wodurch kann der Komponist einen „vorgehabten Affekt" wirklich erregen? Mit Mattheson (Vollk. Kap. I, Kap. III, §§ 56 ff.), Mizler (Mus. Bibl. III, 1 S. 136) und anderen Anhängern der Affektenlehre zieht Krause zur Lösung der Frage Descartes' Lehre von den „Lebensgeistern" heran. Sie gelten als die eigentlichen Träger[17]) der seelischen Vorgänge. Mattheson empfiehlt daher den Musikern, die Bewegung zu beobachten, die die Affekte in den „Lebensgeistern" hervorrufen. Diese Bewegung auf die Musik übertragen, erzeugt wiederum Affekte. Auch bei Krause hat das seelische Geschehen sein direktes Abbild in der Bewegung der Töne. „Die Musik ist eine Bewegung und die Affekten bedienen sich auch meistens solcher Bilder, die eine Bewegung anzeigen, weil sie selbst darauf bestehen" (M. P. 190/91). Was in der Musik „soll nachgeahmt werden, muß auch eine Bewegung zum Grunde haben. Wird dieselbe in Tönen geschickt abgebildet, so haben wir dabei vermittelst der bewegten Ohrennerven eben die Empfindung wie bei der vorgestellten Sache selbst" (M. P. 198)[18]).

Man erkennt, daß Krause, wie gerade der letzte Satz beweist, aus diesen Zusammenhängen auch die Realität der Affekte ableitet. Es kann sich für uns nicht darum handeln, über das Wahr

---

15) Unter Rührung ist jeder Gefühlsprozeß zu verstehen (M. P. 79). Der Begriff „toucher" ist von Dubos übernommen und nicht im Sinne unseres Sprachgebrauchs begrenzt.

16) Die psychologische Lösung der Affektwirkung beschäftigte Krause auch noch in späteren Jahren: „Wir (Krause und Lessing) haben ein Projekt ausgeheckt zu einem Buche über die psychologische Beschaffenheit der Affekten, und was dabei im Körper vorgehet. Unser alter erfahrener Quantz soll dadurch zu Gedanken veranlaßt werden" (Kr. a. Ramler 4. VI. 1760). Ueber die Ausführungen dieses Projektes ist weiter nichts bekannt.

17) M. Kramer: Beitr. zu einer Gesch. d. Affektbegriffe in d. Musik. Diss. Halle 1924, S. 4 ff.

18) auch: M. P. SS. 93; 95; 135; 157.

oder Falsch dieser Anschauung zu urteilen. Gewiß ist die moderne Musikästhetik von dieser Art, Musik zu hören, abgerückt, für das 18. Jahrhundert aber bedeutete Krauses philosophische Erfassung des Affektproblems, wie wir weiter sehen werden, eine tiefgehende Erkenntnis, gerade hier, wo es sich um die Realität des Affektes handelt. In dieser Hinsicht wird das Wesen des musikalischen Erlebnisses von Krause, entgegen seinen Vorgängern, tiefer erfaßt und zwar dadurch, daß er nicht nur Descartes' sondern auch Spinozas Lehre heranzieht. Schon Schering hat auf den Zusammenhang der musikalischen Affektentheorie mit dem spinozistischen Affektensystem aufmerksam gemacht[19]: die allgemeinen Beziehungen sind an anderer Stelle eingehend untersucht worden[20]. Es wird hier zu zeigen sein, wie weit zwischen Krause und Spinoza engere Zusammenhänge vorhanden sind. Daß Krause sich mit Spinoza beschäftigt hat, geht schon aus seinen Briefen hervor (Krause an Gleim 18. I. 1748; 4. V. 1748). Einzelne musikalische Schriftsteller mögen sich vorher schon Spinozas Lehre angeschlossen haben, es scheint jedoch, daß Krause als erster aus der spinozistischen Affektenlehre für die musikalische Aesthetik die letzten Konsequenzen gezogen hat. Gleich Spinoza führt Krause die Einzelaffekte auf ihren letzten Grund, auf Lust und Unlust zurück, um von hier aus als Aesthetiker einen wesentlich neuen Standpunkt zu gewinnen.

Auch für Krause ist ein musikalischer Affekt noch real, doch nur so weit, als seine Wirkung dem Ohre „angenehm oder ununangenehm" ist (M. P. 27). „Bis auf die einzelnen Umstände eines jeglichen Affekts und dessen, der ihn hat, wird der Tonkünstler in seinen Tönen sich nicht herablassen können." Er bringt „nur allgemeine Vorstellungen ... hervor. Ein Adagio macht nicht betrübt, ein Allegro fröhlich, ich weiß aber nicht, warum und worüber" (M. P. 40)[21]. Höchstens bei ganz erhabenen Affekten oder einer besonders starken Leidenschaft vermag „die Musik auch Einzelnes zu charakterisieren", meistens aber ist der Gegenstand der Musik nicht deutlich zu erkennen (M. P. 44). „Die größten Musikverständigen sind sich der darin (sc. in der Musik) enthaltenen Vorstellungen[22] wohl bewußt", aber sie werden nur „klar empfunden",

[19] Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung. ZJMG. VIII. S. 271.

[20] Marg. Kramer a. a. O.

[21] Krause: Lettres (Marpurg, Histor.-kritische Beytr. 1754, S. 8). Es darf allerdings nicht verschwiegen werden, daß derartige Gedanken vereinzelt schon früher aufgetaucht waren, so bei Athanasius Kircher: Musurgia universalis 1650 (vgl. M. Kramer a. a. O. S. 11), in Deutschland u. a. schon Ende des 17 Jahrhunderts bei Werckmeister (Goldschmidt, a. a. O. S. 52). Auch Batteux spricht den Gedanken aus: Es ist genug, daß man ihn (den Gegenstand der Leidenschaft) fühlt, es ist nicht nötig, daß man ihn nennt. (Batteux: Les beaux Arts .....; deutsche Uebersetzung von Schlegel 1753).

[22] Unter „Vorstellung" wird alles das verstanden, was in der Seele vorgeht. auch der Affekt (Goldschmidt, a. a. O. S. 144).

ohne daß sie deutlich sind (M. P. 29). Die Einzelaffekte sind „nichts anderes als Dämpfungen" (M. P. 101), d. h. Modifikationen gewisser Grundaffekte, die sich als „Lust und Unlust"[23] (M. P. 59) darstellen. Beim Hören von Musik empfinden wir nur, „daß es traurig oder lustig gehe" (M. P. 85), „angenehm oder unangenehm klinge" (M. P. 42)[24].

Alle diese Ausführungen zeigen, daß Krause die Affektwirkung auf die Grundaffekte der Lust oder Unlust, des Angenehmen oder Unangenehmen zurückführt. Die Frage, welche von den beiden Affektarten in der Musik den Vorzug verdienen, entscheidet er, auch hier Spinoza folgend, zugunsten der lustbetonten, der angenehmen und zärtlichen. Spinoza leitet die Affekte ab von dem menschlichen Streben nach Selbsterhaltung[25]. Da unser Dasein durch Freude gefördert, durch Traurigkeit gehemmt wird, müssen wir notwendig nach Freude streben und Traurigkeit fliehen. Bei Krause gilt nun weniger der Affekt des Traurigen als musikalisch unangenehm, als der des Heftigen und Erregten. Traurigkeit rechnet er eher zu den zärtlichen Affekten, die von ihm immer wieder als Gegenstand der Musik gefordert werden. Die Musik vermag zwar auch „starke Empfindungen" (M. P. 170) auszudrücken, aber es besteht die Gefahr, daß der Zuhörer „starke Rührungen" nicht auszuhalten vermag (M. P. 171). Daher sollen heftige Affekte in der Musik „nicht häufig vorkommen" (M .P. 76).

Dieser Schluß ist allerdings noch aus einer anderen Prämisse bedingt. Nicht allein weil heftige Bewegungen ein Gefühl der Unlust erwecken, sind sie von der Musik auszuschließen, sondern weil „die Vorstellungen dieser Leidenschaften nicht eigentlich musikalisch sind" (M. P. 72). „Wir singen und musizieren, wenn Freude und Hoffnung, Liebe, Traurigkeit, Schmerz und Verlangen sich unserer bemeistern. Wir tun es aber nicht, wenn Furcht, Verzweiflung, Zorn und Neid das Gemüt in Unruhe setzen" (M P. 69). So gilt für die Musik der „allgemeine Satz": „Je natürlicher uns eine Neigung und Leidenschaft ist, je musikalischer ist sie" (M. P. 101),

23) Die Beziehung zu Spinozas Affektensystem tritt hier offen zutage (vgl. Freudenthal, Spinozas Leben und Lehre, Heidelberg 1927, S. 160/68).

24) Daß mit dieser Auffassung die Affektentabellen nicht in Widerspruch stehen, hat Frotscher dargelegt (Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung Bachs. Bach-Jahrbuch 1926, S. 93). Sie wollen nicht untersuchen, ob die Instrumentalmusik mit rein musikalischen Mitteln einen besonderen Affekt darstellen könne, sondern ob sie fähig sei, als Begleitung in der Vokalmusik den speziellen affektuösen Gehalt der Worte mit besonderen musikalischen Mitteln zu interpretieren. Die Berechtigung von Frotschers Auffassung ergibt sich auch aus den „Vermischten Gedanken" Krauses. Er zählt eine Reihe von Affekten auf (Marpurg. a. a. O. S. 535—37, §§ 16, 17, 18) und fährt dann fort: „Es wäre eine schöne Uebung für einen jungen Komponisten, wenn er all diese Charaktere in Klavier- oder anderen Stücken auszudrücken suchte. Dergleichen Vorbereitung würde ihm bei Singesachen von unsäglichem Nutzen sein" (§ 18). Vgl. hierzu auch unten S. 45.

25) Freudenthal a. a. O. 163.

daher sind die Tonkünstler „in Erfindung zärtlicher Melodien am geübtesten" (M. P. 169), und die meisten ihrer Werke enthalten die „sanften Empfindungen Liebe, Zärtlichkeit u. dergl." (M. P. 170).

Wie gezeigt wurde, geht Krause in seinen Ausführungen entsprechend der allgemeinen Auffassung seiner Zeit von der Annahme aus, daß die Musik Affekte darzustellen habe. Daher untersucht er zunächst das Wesen der Affekte. Zu dem Zwecke werden Descartes' und Spinozas Lehren herangezogen. Aus ihnen gewinnt Krause die Erklärung sowohl für die Möglichkeit, einen Affekt musikalisch auszudrücken, als auch für das von der Musik ausgelöste Affekterlebnis. Dabei wird der Einzelaffekt im Anschluß an Spinoza auf einen Grundaffekt der Lust oder Unlust zurückgeführt. Von diesen gelten die lustbetonten, angenehmen Affekte als die eigentlich musikalischen und erhalten daher den Vorzug. — Im allgemeinen decken sich diese Anschauungen mit denen der übrigen Anhänger der Affektenlehre. Dagegen unterscheidet sich Krause in der Frage, ob die Musik bestimmte Affekte auszudrücken vermöge, wesentlich von seinen Vorgängern. Wir sahen, daß diese Frage von Krause verneint wurde. In dieser Verneinung ist der Angelpunkt der Aesthetik Krauses zu suchen. Durch die Lehre, daß die Musik nur allgemeine, unbestimmte Gefühle ausspreche, wird seine Stellung innerhalb der Aesthetik des 18. Jahrhunderts entscheidend charakterisiert. Krauses Standpunkt bedeutet einerseits im Hinblick auf die nachfolgende Aesthetik den Ansatz zu einer tieferen Erkenntnis des Wesens der Tonkunst, andererseits ein Abrücken von der alten Affektenlehre der Rationalisten und des älteren Mattheson, die annahmen, die Musik habe *bestimmte* Affekte nachzubilden. Batteux war zwar schon von dieser Auffassung abgewichen[26]), aber Krause ist derjenige Aesthetiker, der für die Unbestimmtheit der Musik eine philosophische Erklärung anstrebt, indem er auf Spinozas Affektenlehre zurückgreift. Daß Krause zur Lösung dieser Frage nicht intuitiv vorgeht, wie die spätere Romantik[27]), zeigt allerdings, daß er dem Rationalismus im Grund doch noch nahe steht. Krause zeigt sich in diesem Punkte als eine echte Uebergangserscheinung. Seine Ueberlegungen hätten ihn eigentlich zu abweichenden Resultaten führen müssen, statt dessen kommt er zu Kompromissen. Die Undeutlichkeit des musikalischen Affektes vermag er noch nicht als einen Vorteil, als das spezifisch Eigenartige der Tonkunst anzusehen. Seine Verlegenheit zeigt sich darin, daß er der Vokalmusik den Vorzug gibt. Da wir „nicht so gut und deutlich" (M. P. 42) wissen, was die Musik sagen will, „als solches bei den Worten geschieht" (M. P. 42), „so verbindet man Worte und Töne mitein-

[26]) Goldschmidt a. a. O. S. 75.
[27]) Schäfke. Quantz als Aesthetiker, Z. f. Mw. S. 241.

ander" (M. P. 44)[28]). Nach Krause liegt also in der Vokalmusik eine größere Ueberzeugungskraft, und darin besteht nach ihm „der größte Vorzug, den die Vokal- vor der Instrumentalmusik hat" (M .P. 45)[29]). Goldschmidt zieht diese Stelle heran als ein Argument für Krauses einseitig rationalistische Orientierung, obwohl sich bei einer näheren Betrachtung Goldschmidts Auffassung nicht aufrecht erhalten läßt. Wäre Krause noch tatsächlich reiner Rationalist, so hätte er von diesem Standpunkte aus die Instrumentalmusik voll ablehnen müssen, was jedoch keineswegs zutrifft. Goldschmidt übersieht in diesem Zusammenhange, daß für Krauses Auffassung der Musik entsprechend seiner teils retrospektiven, teils in die Zukunft weisenden Stellung als Aesthetiker einer Uebergangsepoche noch ein anderer Faktor ausschlaggebend ist, und daß Krause von hier aus eine Auffassung von der absoluten Instrumentalmusik gewinnt, die der rationalistischen Anschauung gerade entgegengesetzt ist.

Zum Verständnis dieser Tatsache muß auf eine zu jener Zeit in der Aesthetik bemerkbare Wandlung hingewiesen werden, die sich in der Verschiebung des Schwerpunktes von der Verstandesseite auf die des Gefühls äußert. Erst von hier aus war dem Wesen der absoluten Musik wirklich näher zu kommen. Mit verstandesmäßiger Reflexion, wie es der Rationalismus versuchte, war eine Deutung der Instrumentalmusik nur in den seltensten Fällen möglich. Daher mußte der Rationalismus sie größtenteils fallen lassen[30]). Nunmehr aber sollte das Gefühl in Kunstfragen entscheiden. Als erster scheint Baumgarten diese Scheidung von Vernunft und Gefühl, allerdings zunächst für eine allgemeine Aesthetik, vollzogen zu haben. Er trennt das begriffliche vom anschaulichen Erkennen. Was für die begriffliche Erkenntnis der Verstand, ist für die anschauende der „Geschmack". Letzterer aber bleibt nach Baumgarten unter der begrifflichen Klarheit. Diese zunächst auf die Kunst im allgemeinen angewandte Erkenntnis überträgt Krause[31]) auf die Musik im besonderen.. Die musikalische Wirkung, „die Rührung", besteht mehr in einer „anschauenden" Erkenntnis, als in der „symbolischen" (M. P. S. 39, S. 94). Daher ist nach Krause das musikalische Erlebnis mehr unbewußt, sein „Gegenstand nicht deutlich". Die seelische Kraft, die beim Hören von Musik in Tätigkeit tritt, der „Geschmack", wird rein als Gefühl aufgefaßt. Dieser an sich schon ältere Begriff hatte durch Batteux eine wesentliche Umdeutung erfahren. Noch bei Boileau hat das Geschmacksurteil erst Bedeu-

---

28) Auch S. 40; S. 101.

29) auch S. 37

30) Fontenelle, Pluche (Goldschmidt a. a. O. S. 40 f.)

31) Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß Krause schon während seiner Universitätsstudien Baumgartens Lehre kennen lernte.

tung, wenn der intellektuelle Akt hinzutritt; bei Batteux aber wird der Geschmack ausdrücklich von der Vernunft geschieden. Er ist Gefühlsorgan, seine Funktion ist das Genießen[32]). Die Betonung des Gefühls bedeutet für die Zeit den Ausgangspunkt zu einer neuen Kunstanschauung. Auch Krause steht unter ihrem Einfluß. Der Verstand wird im Kunsterlebnis ausgeschaltet, daher ist für Krause das Moment der Unbestimmtheit, das heißt, die Unmöglichkeit, musikalische Vorgänge begrifflich zu fassen, kein Grund zur Ablehnung der absoluten Instrumentalmusik. Offenbar vom musikalischen Erlebnis, von der persönlichen Erfahrung ausgehend, kommt er gegenüber den Rationalisten dem ästhetischen Werte auch der absoluten Musik schon ein weites Stück näher, indem er ihn gerade in ihrem unbewußten „Empfindungs"gehalt sucht. „Wer aber bedenkt, daß nicht alles mit unserer Vernunft ausgemacht ist, daß wir in den meisten und oft edelsten Handlungen bloß unseren Trieben und Empfindungen folgen, wer betrachtet, daß eine gut gesetzte und wohlaufgeführte Musik auch nur von Instrumenten, eben solche Eindrücke noch wohl stärker macht als manche Rede oder manches Gedicht, daß die beste Wirkung einer Rede oft nicht in der Verbesserung der Erkenntnis besteht, sondern nur darin, daß das Gemüt (mehr) durch die Rührung bestimmt wird, der wird zum Nachteil der Musik kein zu schnelles Urteil fällen" (M. P. 107 f.). „In der Musik spielt der Verstand keine Rolle" (M. P. S. 56); „das Herz ist die Mutter musikalischer Empfindungen" (M. P. S. 170).

Hier hat Krause alle rationalistischen Bedenken aus dem Wege geräumt; der Instrumentalmusik sind eigene ästhetische Werte zuerkannt, und dadurch erhält sie ihre künstlerische Berechtigung. Krauses ästhetisches Verhältnis zur absoluten Musik könnte damit eindeutig klar sein, wenn er nicht selbst an früherer Stelle der Vokalmusik den Vorrang zugesprochen hätte. Doch vermag uns ein Blick auf sein persönliches Schaffen als Komponist zu zeigen, wie die Frage nach seiner Stellung zur Instrumentalmusik endgültig zu entscheiden ist. Schon aus der Anzahl seiner Instrumentalkompositionen, darf man wohl schließen, daß er der instrumentalen Kunst einen Wert beimaß, der sie in praxi gleichberechtigt neben die Vokalmusik stellte.

Die Evidenz der Instrumentalmusik ergab sich, wie wir sahen, aus gefühlsbedingten Faktoren. Unter „Gefühl" ist hier nicht nur die Funktion des Erlebens, nicht nur eine wertende Kraft zu verstehen, sondern auch der Inhalt der Musik selbst. Dubos war es, der am entscheidendsten in diesem Sinne einer neuen Aesthetik das Wort redete. Sein Begriff des „toucher" wurde zur Parole für sämtliche Kunstgebiete. Am stärksten mußte er natürlich auf die Musik Anwendung finden, da er ihrem Wesen als der unbewußten und ab-

[32]) Zeitschrift f. Phil. u. phil. Kritik, Bd. 86 (1886), S. 271.

straktesten aller Künste am ehesten entsprach. Im Augenblick, wo man mit der „Rührung" einen Inhalt des musikalischen Kunstwerkes gefunden hatte, konnte man die bisherigen rationalistischen Erklärungsversuche entbehren. Zu diesen gehörte in erster Linie der Begriff der Tonmalerei. Entsprechend der dargelegten geistigen Umwandlung der Aesthetik änderte sich auch zu ihr die Stellungnahme. Der durch die Tonmalerei vermittelte künstlerische Genuß entsteht nach den Rationalisten aus dem Vergleich zwischen Urbild und Nachahmung, beruht also auf verstandesmäßiger Reflexion. Die Nachahmung ergibt sich aber bei der Betrachtung als unvollkommen, so daß der Verstand eigentlich gar nicht überzeugt werden kann. Auch die Tonmalerei kann nur unvollkommen nachahmen, und so wird sie von den zeitgenössischen Aesthetikern als „lächerlich"[33]) empfunden. Auch für Krause ist sie etwas „Seltsames"[34]). Sie hat höchstens Berechtigung, wo auch sonst der Verstand eine Rolle spielt, „in wirklich vorgestellten dramatischen Stücken" (M. P. 75), und wo die „Einbildungskraft" (der Verstand) unterstützt wird durch „Aktion" und „Gebärden". Will sich der Komponist einmal tonmalerischer Mittel bedienen, so gelten nach Krause als Vorbilder nur akustische Vorgänge, da der Musiker „das Ohr zu seinem Empfindungsmittel hat". Aber auch dann bleibt für Krause, ähnlich wie für Dubos[35]), die Tonmalerei nur ein Wert zweiten Grades, sie ist nicht Hauptinhalt und Zweck der Tonkunst. „Es läßt sich zwar dieses Säuseln sowohl als andere solche poetischen Malereien in Noten und Töne bilden, aber es wird doch nur ein musikalisches Gemälde daraus. Das ist aber nicht das vollkommenste der Musik. Sie hat mit den Leidenschaften hauptsächlich zu tun" (M. P. 75). „Es kann ..... aber nicht so rühren, wenn man ein Wort ausspricht, als es rührt, wenn eine Empfindung ausgedrückt wird" (M. P. 77). Wörter wie „Säuseln, Brausen, Donnern usw." sind noch nicht musikalisch, sondern mehr „leeres Geräusch" (M. P. 195). Derartige „Schildereien in Noten" sind wertlos und nur anzuwenden, wenn sie zur „Erregung eines Affektes beitragen" (M. P. 54). Die Tonmalerei ist also hier im Gegensatz zum Rationalismus nur noch ein Mittel, nicht aber Zweck oder Inhalt der Musik.

Krauses grundsätzliche Ablehnung des Begrifflichen in der Musik entscheidet auch seine Stellungnahme zu der Frage, ob der Tonkunst eine moralische Bedeutung zukomme. Krause trennt sich auch hier von der Auffassung der älteren Aesthetik. Mattheson, einer ihrer Hauptführer, sah darin „die echte Eigenschaft der Musik, daß sie eine Zuchtlehre vor anderen sei"[36]). Er stand noch unter dem Einfluß der von England ausgehenden Geistesströmung (Shaftesbury).

---

[33]) Schäfke a. a. O. S. 219.
[34]) M. P. S. 77.
[35]) a. a. O. I. Bd. S. 472.
[36]) a. a. O. S. 15, § 53.

Wie stark diese Einflüsse sich bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts bemerkbar machten, beweist die Musikanschauung Sulzers. Auch hier ist der Wert der Musik noch in erster Linie aus ihrer moralischen Nützlichkeit geschöpft[37]). Krauses Aesthetik führt zu anderen Resultaten, obwohl auch er die englische Philosophie gekannt hat[38]). Goldschmidt betont[39]), daß Krause für die Oper eine ethische Bestimmung nur in beschränktem Maße gelten läßt, zieht aber hieraus keine weiteren Schlüsse für Krauses allgemeine Aesthetik. Doch hat Krause sich auch über die moralische Bedeutung der Musik im allgemeinen ausgesprochen. Sein Gedankengang ist dabei folgender: „Die Poesie hat die Worte zu ihren Werkzeugen" (M. P. 83), sie vermag mit ihrer Hilfe alles auseinanderzusetzen, auch moralische Wahrheiten. Bei diesen „begreift der Verstand, was die Worte sagen wollen, und die Vernunft wirkt deren Verknüpfung miteinander und deren Anwendung" (M. P. 83). Aber „von den Tönen ist nicht zu sagen, daß sie die Vernunft beschäftigen. Niemals hat jemand bei einer Musik gesagt: das ist wahr, sondern nur, das ist schön, angenehm, unangenehm" (M. P. 84). „Nur die Vernunft siehet ein, daß der Gegenstand des Affektes nicht gut" sei (M. P. 82). Dies zu zeigen ist nur der Poesie möglich, „die Musik kann dies mit ihren Tönen nicht wohl tun" (M. P. 82). Man würde demnach von der Musik etwas verlangen, „das sie nicht gewähren kann, wenn sie den Menschen beständig, guttätig, aufrichtig machen soll. Dies sind Tugenden und keine Affekte, obgleich keine Tugend ohne Affekt, ohne Leben und etwa bloß im Verstande sein kann". (M. P. 83). Vielmehr sind gerade die edelsten Tugenden von Affekten begleitet, die sich in der Musik am leichtesten ausdrücken lassen (M. P. 89). Daher kann eine Tugend durch die Musik gefördert werden, wenn man den mit der Tugend verbundenen Affekt musikalisch ausdrückt. Eine rein verstandesmäßige Tugend aber, wie etwa die „Uneigennützigkeit", die nicht so rührt wie z. B. „Freundschaft" und „Zufriedenheit", ist „nicht mehr musikalisch" (M. P. 85). Am ehesten bleibt die moralische Wirkung der Musik möglich in Verbindung mit der Poesie, da sie hier den Text zu unterstreichen vermag (M. P. 44), andererseits auch selbst durch diesen unterstützt wird. „An sich" aber ist die Musik nicht lehrreich (M. P. 138)[40]). Nur insofern kommt ihr ethische Bedeutung zu, als sie ein Herz durch Erregung sanfter Empfindungen zur Tugend geneigter machen kann „als ein gereinigter Verstand und eine aufgeklärte Vernunft". Aber „da man nicht imstande ist, die Bewegungen, so die bloße Musik erregt, zu entwickeln, so befördert man sowohl das Ergötzen als die

[37]) Goldschmidt a. a. O. S. 151; Schering, „Musik" I, 1918, 307.
[38]) Er zitiert Shaftesbury M. P. S. 43.
[39]) a. a. O. S. 281.
[40]) „Nur wenig Musiken machen andächtig, verliebt, großmütig und tugendhaft wohl gar nicht" (Kr. a. Gl. 22. III. 1747).

Tugend, wenn man die Worte mit den Tönen verbindet" (M. P. 138/39). Krause lehnt also unter Umständen die Möglichkeit des moralischen Nutzens der Musik nicht ab, sieht aber (darin besteht das Wesentliche unserer Feststellung) in dem moralischen Prinzip nicht mehr den Hauptzweck der Kunst wie die Anhänger der Moralphilosophie.

Krauses Stellung zur Instrumentalmusik erklärt sich nach dem Bisherigen aus der geistigen Umwandlung, die sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu vollziehen beginnt und sich durch die Abkehr vom Rationalismus kennzeichnet. Wir sahen, wie sich aus der neuen Einstellung für Krause eine Ablehnung moralphilosophischer Prinzipien als Hauptzweck und Inhalt der Musik ergab, ferner wie nunmehr vom Gefühl ausgehend eine neue Erklärung der absoluten Musik gewonnen wurde. Wäre Krause blind gegen alle Erfahrung gewesen, so hätte er in einseitiger Betonung des Gefühlsmäßigen als einzig mögliche Musik nur die Affekt ausdrückende anerkennen können. Die Erfahrung mußte ihn aber belehren, daß das affektuöse Moment in der Musik nicht immer und allein die Hauptrolle spielt, und die Wirkung sich mitunter unmittelbar aus den rein musikalischen Vorgängen ergibt. Krause geht an dieser Tatsache nicht vorbei und sucht auch für sie eine Erklärung. Wenn auch entsprechend seiner prinzipiellen Einstellung der Hauptsatz feststeht, daß wahre Musik rühren müsse, so verkennt er doch nicht, daß daneben eine Musik existiert, die „ergötzen" will (M. P. 26). Krause unterscheidet ausdrücklich zwei Arten von Instrumentalmusik: „Die eine hat den Endzweck, daß sie das Herz rühren und die andere, daß sie mehr belustigen als rühren" soll (Lettre S. 27). Zu letzterem ist nach seiner Ansicht „manche Verbindung der Töne fähig" (M. P. 26). Es scheint, daß sich an dieser Stelle formalistische Ideen bei Krause einschleichen, was besonders fühlbar wird, wo er das musikalische „Ergötzen" zu erklären versucht. „Die verschiedene Anordnung der Töne bringt dem Gemüte ebensoviel Vergnügen als die schöne Einrichtung eines Gedichtes" (M. P. 43). Nach Krause kann also das Schöne der Musik schon in der Ordnung und Proportion der Töne bestehen, und in keiner der „schönen Wissenschaften" ist „so viel Ordnung und gutes Verhältnis als in der Musik" (M. P. 43). Sie hat in der „äußerlichen Einrichtung so viel Symmetrie, als immer nur die Baukunst haben kann und viel mehr als die Poesie" (M. P. 44). Die „äußerliche Einrichtung" scheint Krause jedoch zur Erklärung des musikalischen Erlebnisses nicht zu genügen. Dies zeigt sich dort, wo er von der Phantasie spricht. Hier gibt er dem Erlebnisvorgang eine tiefere Begründung. „Es ist gewiß das sogenannte Phantasieren der Tonkünstler etwas sehr ergötzliches, die unordentlich scheinende Abwechslung der Gänge, die Nachlässigkeit in dem Zeitmaß, der oftmalige Mangel eines genaueren Zusammenhangs in den Gedanken, alles dies gefällt

ungemein und macht dem Gemüte so angenehme Empfindungen, daß dies schon eine Art eines Affektes, nämlich eine Bewunderung, ein Vergnügen, eine Fröhlichkeit ist" (M. P. 86/87; M. P. 32). Krause versucht also diese nach seiner Ausführung im Formalen gegebene Wirkung als Affekt zu deuten. Zu diesem Zwecke greift er zu Descartes' Begriff der Verwunderung[41]), den er schon in seiner Lettre[42]) auf die italienische Instrumentalmusik angewandt hatte. Eigentlich hätte die „admiratio" Krause einer Aesthetik vom musikalisch Schönen näher bringen müssen, aber die ästhetischen Grundanschauungen seiner Zeit, die den Wert der Musik noch immer in ihrem Affektgehalt sieht, halten auch Krause in ihren Bann, und so bleibt für ihn die Affekte schildernde Musik die wertvollste. Auch die nachfolgende Aesthetik, die in der „Verwunderung" eine Erklärung für die Instrumentalmusik sucht, ist noch geneigt, sie einer Musik, die Affekte „ausdrückt", unterzuordnen. Hiller schreibt[43]): „Der Künstler will durch (Instrumental) Stücke seine Stärke und die Vollkommenheit des Instrumentes zeigen. Er sucht nicht sowohl zu bewegen, als bewundert zu werden. Das Erstaunen der Hörer ist allein der Beifall, den er verlangt." Zugleich stellt er aber fest, daß „die Neigung zum Wunderbaren eine gefährliche Klippe" für die Künste sei; wohl weil die Affektwirkung dabei zurücktritt. Wie Schäfke[44]) ausführt, wird eben zu der Zeit die „admiratio" nicht mehr wie bei Descartes selbst[45]) als Affekt verstanden. Letztere Auffassung scheint im Grunde auch für Krause zu gelten, denn auch er spricht von der Verwunderung nur als einer „Art" eines Affektes (M. P. 87). Dadurch aber, daß er diese, wenn auch vorsichtige Bestimmung anwendet, umgeht er die Gefahr, jene Musik, die sich mehr oder weniger durch konzertierende, rein spielerische Elemente auszeichnet, ablehnen zu müssen. Mag auch die Heranziehung der „admiratio" als nur einer „Art" von Affekt eine gewisse Verlegenheit Krauses verraten, so war das immerhin eine bessere und dem Wesen der Musik entsprechendere Deutung als diejenige Sulzers, dem die Musik nur ein „nicht unangenehmes Geräusch"[46]) war. Die Verlegenheit aber ist in diesem Falle vielleicht nur das Unvermögen, das Wesen der absoluten Musik, die ihr eigentümliche Wirkung des Sinnlich-Schönen, mit philosophischen Mitteln klar zu erfassen. Krause bedient sich bei seinen Erklärungsversuchen nur überkommener Begriffe, so hier der „admiratio". Immerhin zeigt sich in der Art seiner Erklärung das

[41]) passiones animi: Artikel 71.

[42]) a. a. O. S. 2 und S. 18.

[43]) Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens. Bd. III, S. 162.

[44]) a. a. O. S. 221.

[45]) Man schloß sich in dieser Auffassung Spinoza an, der den Begriff von Descartes übernimmt, aber nicht mehr zu den Affekten rechnet.

[46]) Goldschmidt, a. a. O. S. 152.

ernstliche Bemühen, jenem musikalischen Phänomen des Sinnlich-Schönen nahe zu kommen. Wenn er es als Theoretiker auch nicht restlos zu bestimmen vermochte, so darf man doch behaupten, daß ihm als Musiker jenes Geheimnis des Musikalischen aufgegangen ist. Jedenfalls würde eine gegenteilige Annahme mit dem in Widerspruch stehen, was aus seinen eigenen Instrumentalwerken spricht. Seine Sinfonien und Trios können, um uns der Sprache Krauses zu bedienen, nur als „ergötzend" bezeichnet werden, sie erhalten ihren ästhetischen Wert durchaus nur aus den Momenten des Sinnlich-Schönen. Uebrigens vermeidet Krause in der Instrumentalmusik auch die deutschen Bezeichnungen wie „herzhaft", „mutig", „lustig", „schnackig", deren er sich zur Bestimmung des Affektes in der Vokalmusik gerne bedient; statt dessen finden wir hier die abstrakteren italienischen wie „Allegro non presto, Allegretto, Moderato" und andere. Hier legt der Musiker ein deutlicheres Bekenntnis seiner Stellung zur Instrumentalmusik ab, als der Aesthetiker.

Aus der früher gemachten Feststellung, daß die Aesthetik des mittleren 18. Jahrhunderts weniger vom Verstande als vom Gefühl ausgehend ihre Kunstanschauungen gewinnt, lassen sich noch weitere Schlüsse ziehen. War nach der Auffassung des Rationalismus das künstlerische Erlebnis nur durch Vermittlung des Verstandes möglich, so wird es jetzt abhängig vom „Geschmack". Hierunter ist, wie schon ausgeführt wurde, eine unabhängig vom Verstande existierende seelische Funktion zu verstehen. Es ist der angeborene gefühlsmäßige Sinn für das Schöne. Scheibe definiert den Geschmack als die „angeborene Fähigkeit, das zu beurteilen, was die Sinne empfinden"[47]). Er betont dabei ausdrücklich, daß nicht „Fertigkeit" gemeint sei, da sich damit der Begriff des Erlernthabens verbinde. Auch bei Krause ist der „Geschmack" eine mehr intuitive als verstandestätige, schulungsfähige Kraft. Es bedarf nach seiner Ausführung nicht der Kenntnis der „Regeln der Harmonie" (M .P. 31), um einen guten musikalischen Geschmack zu haben (M. P. 362; 63), höchstens kann der Geschmack gebildet werden, dadurch, daß man „viel Musik gehöret". Entscheidend ist hier, daß das Geschmacksurteil losgelöst von jeglicher Reflexion zustande kommt. Nach Krause bleibt dieses lediglich auf den „Ausspruch" der Ohren und des Herzens begründet (M. P. 31). Das Ohr „fasset sein Urteil aus dem Stegreif ab" (M. P. 37). Die Fähigkeit also, Musik zu beurteilen, ist nicht abhängig vom überlegenden Verstande, daher kommt es, „daß eine Musik wider viele Regeln der Komposition verstoßen und doch rühren kann" (M. P. 38). Wenn eine Musik „wohlklingend" und „rührend" ist, wirkt sie auch so „bei den meisten Menschen. Die Natur hat uns... dazu eingerichtet" (M. P. 38). Aus diesen Erwägun-

47) Scheibe a. a. O. S. 767/68.

gen muß Krause zu der Forderung kommen, „nur Liebhaber der Musik zu Richtern darüber" zu setzen (M. P. 31), da sich der Künstler selbst in seinem Urteil leicht von Kunstgesetzen und „Regeln" beeinflussen läßt, der Liebhaber jedoch, der die „Regeln" nicht kennt, nach seinem Gefühl urteilt. So sagt Krause: „Eine rührende Musik bedarf keines erfahrenen und in dieser Kunst geübten Zuhörers" (M. P. 53)[48], was ihm gefällt und wovon sein Herz gerührt wird, das „wird auch den Tonkünstlern selbst gefallen und sie rühren. Diese letzteren aber haben eine gewisse Intellektualmusik ..., an welcher sie sich ergötzen, wenn sie inne werden, daß der Komponist imstande gewesen, in das .... Stück viel harmonische Schönheiten zu bringen .... Jemehr es aber dergleichen Vollkommenheiten hat, je weniger wird es bloßen Liebhabern, die nur nach den Empfindungen der Ohren und des Herzens urteilen, gefallen" (M. P. 32); denn die „Intellektualmusik" bereitet nur dem Verstande Vergnügen, „das Herz wird nicht viel beschäftigt" (M. P. 33). Unter Intellektualmusik versteht Krause, wie aus dem Zusammenhang hervorgeht, den polyphon durchgearbeiteten Satz. Offenbar ist hier ein Mißtrauen gegen diese Kunst ausgesprochen, doch darf Krauses Stellung zur Mehrstimmigkeit nicht einzig auf Grund dieser einen Aeußerung bewertet werden. Zur richtigen Würdigung seines Standpunktes ist notwendigerweise die Berücksichtigung sämtlicher Faktoren, die in dieser Frage eine Rolle spielen, erforderlich. Man wird dann leicht erkennen, daß Krause sich durchaus nicht mit blinder Voreingenommenheit gegen die Mehrstimmigkeit wendet, vor allen Dingen sie nicht rundweg ablehnt, wie es nach dem Obengesagten vielleicht erscheinen könnte. Krause betont gerade an der polyphonen Musik das Große und Prächtige, sieht allerdings gleichzeitig hierin einen Grund ihrer Einschränkung und will sie daher „bei prächtigen Kirchenmusiken" und „mit erforderter Mäßigung" angewandt wissen (M. P. 33). Damit ist der Verdacht einer vollständigen Ablehnung der Polyphonie von Krause abgewiesen, seine Ausführungen erstreben nur eine Beschränkung dieser Schreibart auf ein bestimmtes Kunstgebiet.

Krauses Stellung zur Polyphonie ist erklärbar aus der Stilwandlung, die sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts in der Musik vollzieht und auch bei den übrigen Aesthetikern der Zeit ihren Niederschlag findet. Das Kunstideal ist nicht mehr die Kirchen- sondern die Kammermusik. Statt der „gelehrten und gearbeiteten" (M. P. 33) Stücke verlangt man eine Musik, die Gemütsbewegungen und zwar in erster Linie sanfte und angenehme Affekte ausdrückt. Die Fähigkeit hierzu wird der Kirchenmusik im allgemeinen abgesprochen. Bei ihr kommt es „vornehmlich auf die Harmonie und auf die Ausarbeitung derselben"[49] an. Die Aufgabe des Musikers soll aber

[48]) auch M. P. S. 150/51; 364.
[49]) Scheibe, a. a. O. S. 390.

darin bestehen, daß er „mehr für das Ohr arbeitet und überhaupt weniger als gelehrt scheinender Tonsetzer auftrete“[50]).

Auch hier wieder Ablehnung des Rationalistischen. Wenn die Aesthetik in ihrer Tendenz über das Ziel hinausschoß und der Polyphonie fast die Existenzberechtigung absprach, so erklärt sich das eben aus dem Eifer, an Stelle der „ratio“ einen neuen Wert zu setzen. Diesen sah die Zeit im „sentiment“. Daß auch Krause von dieser Strömung erfaßt wurde, haben wir bereits mehrmals festgestellt. Aus diesem Sachverhalt nun gewinnen wir auch die Erklärung für Krauses ästhetische Einstellung zur Polyphonie. Galt diese nach Anschauung der Zeit als eine Verstandeskunst, so mußte man analog der Polarität von Verstand und Gefühl den Ausdruck für das letztere in dem der Kontrapunktik entgegengesetzten Stil suchen: in der Monophonie. Daher gilt nun die „simple“ Melodie als Träger des musikalischen Ausdrucks. Aber wenn auch eine einfache Melodie, da sie die „Empfindungen der Affekte“ (M. P. 34) ausdrückt, verständlicher ist und eher „gefällt als eine Musik, die mehr Witz, Scharfsinnigkeit und Begeisterung“ (M. P. 34) verrät ‚so ist erstere doch nicht „jenen schweren Sachen.... schlechterdings vorzuziehen“ (M. P. 35). Daß es dennoch geschieht, ist bedingt durch den Geschmack[51]) und „dessen Wandelbarkeit“ (M. P. 33)[52]). Er kann bei den einzelnen Nationen verschieden sein, auch in der Zeit kann er sich ändern. Mit anderen Worten: Es kann einmal ein monodischer, ein andermal ein polyphoner Stil in der Musik vorherrschen, je nach der zurzeit geltenden Kunstanschauung. Dem „herrschenden Geschmacke“ muß man „etwas zu Gefallen tun“ (Lettre.... S. 20). Der Geschmack soll sich „nicht nach der Kunst, sondern die Kunst nach dem Geschmack richten“ (M. P. 110; 112). Demnach mußten auch Krauses ästhetischen Forderungen dem Zeitgeschmack Rechnung tragen. Unter diesem Gesichtspunkte findet Krauses Stellung zur Polyphonie eine weitere Erklärung. Zuvor haben wir jedoch zu untersuchen, in welcher Richtung jene Epoche das Ideal einer Kunst erblickte.

Auch darüber gibt uns Krause selbst Auskunft (M. P. 109). Mit Addison geht er in seiner Darstellung von den bildenden Künsten aus: „Ehemals liebte man die Gemälde, vor denen man eine halbe Stunde sitzen muß, ehe sich eine gewisse Schönheit derselben entdeckt.... jetzo liebt man sehr, was angenehm, munter ist“ (M. P. 109). Dem „gotischen Ueberfluß“ (M. P. 33)[53]) gegenüber erhält

[50]) Türk, Anweisung zum Generalbaßspielen. 1791. S. 70.

[51]) Offenbar ist hier „Geschmack“ im Sinne von „goût universelle“ zu verstehen und demnach von dem im früheren erläuterten Begriffe verschieden.

[52]) auch M. P. S. 35 ;11; 194.

[53]) Der Vergleich mit der Gotik findet sich im gleichen Jahre, wo Krauses Abhandlungen von der Musikalischen Poesie erschienen (1753), auch in Rousseaus „Lettre sur la musique francaise“, in der die Mehrstimmigkeit als „invention gotique“ abgelehnt ist. Rousseaus Stellungnahme zum Kontrapunkt ergibt sich jedoch aus anderen ästhetischen Voraussetzungen als die Krauses.

„die weniger reiche Art zu bauen jetzo den Vorzug". „Musik, Baukunst und Malerei, sowohl als die Poesie" aber haben sich „nach dem durchgängigen Geschmacke einzurichten" (M. P. 110). Das heißt also, das nunmehrige Kunstprinzip: die „Einfachheit", gilt auch für die Musik. Für die Dichtkunst hatte schon Gottsched diese Forderung aufgestellt. Nach ihm liegt der naturgemäße Ausdruck der Affekte (auch des Erhabenen) in der Einfachheit[54]). Unter den Musikern war es Mattheson, der als einer der ersten auf die edle Einfachheit der Antike[55]) und auf den Vorzug, den sie der Melodie vor der „harmonischen Kunst"[56]) verleihe, hingewiesen hatte. Seit Lessing und Winkelmann wird das antike Ideal des Edel-Einfältigen zum ästhetischen Prinzip aller Künste. Auch bei Krause sind die Spuren dieser Strömung zu erkennen. Er selbst weist ausdrücklich auf die Kunst der Antike als Vorbild hin (Lettre.... S. 20; M. P. 419). „Die Natur stellt uns die größten und schönsten Bilder so (edeleinfältig) vor." Man kann sie „in den Werken der Alten, in ihren Gemälden, Bildsäulen und Münzen sattsam bewundern". Dort ist „der sparsamste Zierrat, die schönste Einfalt und angenehmste Blöße. Aber diese Blöße ist nicht armselig, sondern edelmütig und bescheiden"[57]) (M. P. 178). Wiederholt verlangt Krause für Dichtkunst und Oper die Nachahmung der Antike[58]), desgleichen aber auch, das geht aus seinen Ausführungen hervor, für die Musik. Seine Begründung stützt sich auf die Lehre von der Nachahmung der Natur. Krauses Gedankengänge lassen sich in etwa folgender Weise darstellen: In der Sprache der Natur drücken sich oft die Leidenschaften „ohne Kunst" (M. P. 178) aus. „Alles, was man im Affekte sagt, kostet wenig Mühe und Nachsinnen", alles ist „natürlich und leicht", die Gemütsbewegung kennt „keine Mühe und keinen Zwang" (M. P. 174). Daher soll auch die Musik die Leidenschaften auf eine natürliche und einfache Art ausdrücken. Das Natürliche schließt jedoch „die Stärke im Ausdruck" nicht aus, sondern nur das, „was zu weit hergesucht" (M. P. 169). Eine „weither gesuchte Kunst" aber vermag nicht so zu wirken, als unter Umständen ein „simpler rührender Gesang" (M. P. 77). Krause wünscht daher, daß die Musiker nicht „in großer Kunst und weither gesuchten Einfällen das wahre Schöne vergeblich suchen" (M. P. 151). Aehnlich hatte sich schon Scheibe[59]) geäußert: „Eine allzu große Kunst führet alle-

---

[54]) Waniek: Gottsched und die deutsche Literatur. Leipzig 1897 S. 140.

[55]) Kern, melod. W. S. 30; 44.

[56]) a. a. O. S. 30.

[57]) ähnlich Mattheson: K. m. W. S. 44.

[58]) Er empfiehlt u. a. als Vorbild eines Operntextes Euripides' Iphigenie in Tauris. (M. P. 410; 437; 447.)

[59]) a. a. O. S. 132.

mal von dem Natürlichen und Deutlichen aufs Dunkle"[60]). Bei ihm ist dem Einfachen, Natürlichen „das Schwülstige" gegenübergestellt. „Wenn man allen Stimmen gleichviel zu tun gibt", fällt man in die „schwülstige Schreibart"[61]).

Daß Scheibe mit diesen Ausführungen auf die Polyphonie hinzielt, ist unverkennbar, ebenso aber auch sein ablehnender Standpunkt. Scheibe empfindet Polyphonie als „schwülstig". Berücksichtigen wir, daß Krause ebenfalls allen „Schwulst aus der Sprache der Affekten verbannt" (M. P. S. 187), so gewinnen wir damit einen weiteren Punkt in der Behandlung unserer Frage. Krause ist in mehr als einer Beziehung von Scheibe abhängig; man wird daher nicht fehlgehen, anzunehmen, daß er sich auch hier den Ansichten seines Gewährsmannes angeschlossen hat, das heißt, daß er ebenfalls die Vielstimmigkeit als unnatürlich empfindet.

Hierin liegt jedoch noch keine Einwendung gegen die polyphone Kunst im Sinne einer vollständigen Ablehnung. Krause richtet sich damit nur gegen eine einseitige Bevorzugung dieser Kunstgattung. Es kommt ihm lediglich darauf an, die musikalischen Stil- oder „Schreibarten" ihrer Bestimmung nach zu umgrenzen, ihre Unterschiede entsprechend seiner Einteilung der Musik in Theater-, Kammer- und Kirchenmusik (M. P. 203) eindeutig festzulegen. Dabei ist die polyphone Schreibweise in erster Linie für die Kirche bestimmt (M. P. 33). Die von Scheibe[62]) unterschiedenen drei Schreibarten der hohen, mittleren und niederen, hat Krause in der Musikalischen Poesie dem Sinne nach übernommen (M. P. 163 f.). Später hat er sie in den „Vermischten Gedanken" eingehend erläutert[63]). Je nach dem auszudrückenden Affekt ist die eine oder andere Schreibart angebracht. Was unser Autor an dieser Stelle über die „hohe Schreibart" ausführt, zeugt durchaus von seinem vollen Verständnis für eine vertiefte, mehrstimmige Satzweise. Es heißt dort: Die „hohe Schreibart" ist erforderlich zum „Ausdruck und Vortrag der Großmut, der Majestät, der Herrschsucht, der Pracht...". Hier muß die Harmonie „voll und alles überaus durchdringend sein. Alle Stimmen müssen arbeiten"[64]). Mit anderen Worten: hier ist die Polyphonie angebracht, wenn nicht verlangt. So klar hatte sich Krause allerdings in der „Musikalischen Poesie" nicht ausgesprochen. Goldschmidt scheint diese Stelle übersehen zu haben, sonst hätte sein Urteil, Krause habe der Polyphonie verständnislos gegenüber gestanden, anders ausfallen müssen. Wenn

60) „Deutlich" ist hier nicht in Bezug auf einen bestimmten Affekt zu verstehen, sondern im Sinne der klaren Erkenntnis musikalischer Vorgänge. Krauses Begriff der Verständlichkeit" (M. P. 30) ist in diesem Zusammenhange richtiger.
61) Scheibe, a. a. O. S. 152.
62) a. a. O. 13. und 14. Stück.
63) Marpurg, a. a. O. 1757, III. Bd. S. 339/41.
64) Verm. Ged. a. a. O. S. 539.

Krause trotzdem den homophonen Stil höher schätzt als die Kontrapunktik, so zeigt er sich eben als echtes Kind seiner Zeit; dokumentiert sich doch der Umschwung der Aesthetik auch in der musikalischen Praxis jener Epoche durch die Bevorzugung der mittleren (galanten) Schreibweise. Insofern steht Krause als Aesthetiker mit den zeitgenössischen Musikern auf einer Linie, im gleichen Maße aber auch, wie vor allem die erhaltenen Triosonaten Krauses zeigen, als Komponist. Der galante Stil entspricht um so mehr dem Geiste der damaligen Aesthetik, als er für diese Zeit nicht nur das Ideal des Einfachen in der Musik verkörpert, sondern auch den Ansprüchen der damaligen Affektenlehre gerecht wird. Da diese in erster Linie nur die angenehmen und zärtlichen Affekte gelten läßt, mußte sie von selbst zum „galanten Stil" führen, denn „wo ein Andächtiger, Freudiger, Vergnügter, Tugendhafter, Geduldiger Sittsamer aufgeführt wird... darf die Melodie nur angenehm, weniger ausgesucht als natürlich sein"[65]).

Auf Parallelen zwischen der Aesthetik Krauses und der musikalischen Praxis seiner Zeit konnte verschiedentlich hingewiesen werden. Krause hat sich selbst in reichstem Maße als praktischer Musiker betätigt. Insofern kann man auch bei ihm von einer „Musikästhetik" im Sinne Scherings[66]) sprechen. Krauses ästhetische Erörterungen über die Musik sind nicht Gedankengänge eines musikfremden Geistes, sondern stützen sich auf persönliche Kunsterfahrung. Daß Erfahrungsmomente in mehrerer Beziehung für seine Aesthetik ausschlaggebend wurden, ergab sich aus unseren Untersuchungen. Der geistige Prozeß der philosophischen Erfassung der von Krause behandelten Probleme geht so vor sich, daß Krause zunächst aus dem persönlichen musikalischen Erlebnis eine Summe bestimmter Erfahrungstatsachen gewinnt und für diese dann aus den verschiedensten Quellen philosophische Belege sucht. Seine Ausführungen erscheinen beim ersten Betrachten leicht als spekulativ und rationalistisch. Tatsächlich spielt der Rationalismus bei Krause noch eine Rolle, verleitet ihn aber nicht zu der Einseitigkeit, die dem Rationalismus selbst eigen ist, da für Krauses Aesthetik die Erfahrung der Ausgangspunkt ist, und sie nachträglich auch die kontrollierende Instanz für die Berechtigung seiner Sätze bleibt. Schon Joh. Ad. Hiller scheint dies erkannt und als besonderen Wert der musikphilosophischen Ausführungen Krauses angesehen zu haben[67]). Gerade die Punkte, in denen Krause von der rationalistischen Aesthetik abweicht, sind nicht zuletzt aus der Erfahrung abgeleitet. Zu diesen gehört seine Erkenntnis, daß der musikalische Affekt nicht als etwas Bestimmtes sondern als ein Allgemeines, gewissermaßen als

---

[65]) Krause: Verm. Gedanken. S. 540.
[66]) ZIMG. VIII, S. 263.
[67]) Vgl. S. 25 dieser Arbeit.

Grundaffekt erlebt wird; ferner seine, fast wie eine Verteidigung gegen den Rationalismus anmutende Deutung der Instrumentalmusik, der er auch hinsichtlich der im rein Musikalischen begründeten Wirkung des Sinnlich-Schönen als ihres eigensten Wertes schon recht nahe kommt. Krause gehört zu den Aesthetikern einer Epoche, in deren musikalischem Schaffen und künstlerischen Ringen sich der Wille zu neuer Stilbildung geltend macht. Dieser sich in der Kunst äußernden Tendenz mußte naturgemäß eine innere geistige Umwandlung parallel gehen. Es wurde im Verlaufe dieses Kapitels dargelegt, inwieweit Krause mit diesen Geistesströmungen in Zusammenhang zu bringen ist, wie weit er sich mit den damaligen künstlerischen Problemen auseinandersetzt und für sie auf philosophisch-ästhetischem Wege eine Deutung sucht. Krause geht zwar hierbei stets vom Standpunkte des Rationalismus aus, kommt aber in den einzelnen Fragen meist zu einer tieferen Lösung als dieser, in den wesentlichsten Punkten sogar zu direkt entgegengesetzten Ergebnissen. Eigentümlich ist nun seinem Verfahren, daß er immer wieder bemüht ist, einen Ausgleich zwischen Altem und Neuem herzustellen. Seine Aesthetik bringt zwar in mancher Hinsicht Neues, aber niemals führt sie zu einseitig übertriebenen Forderungen, durch welche die Ideen der vorangegangenen Epoche rundweg aufgegeben werden. Darum erscheint Krause nicht als Revolutionär, sondern als ein ruhiger, klar denkender Kopf. Vielleicht aber könnte man in dieser Haltung auch einen Mangel seiner Aesthetik sehen, da er das einmal Erkannte nicht konsequent durchführt, und daher sein persönlicher Standpunkt als Aesthetiker aus seinen Schriften nicht immer eindeutig hervorgeht. Schließlich aber bestimmt dieser Umstand nur noch einmal seine musikgeschichtliche Bedeutung als Aesthetiker. Krause schrieb zu einer Zeit, in der in Kunst und Philosophie ein Ringen um neue Werte einsetzte, in der sich die ersten Ansätze der heraufziehenden klassischen Epoche bemerkbar machten. In dieser Zeit konnte naturgemäß auch Krause in seinen Kunstanschauungen noch keinen endgültigen, klaren Standpunkt gewinnen. So zeigt sich auch hier nochmals Krauses Aesthetik in enger Verbindung mit der Geistesgeschichte seiner Zeit.

Verhältnis zur Berliner Liederschule

Von den Namen, die mit der Berliner Liederschule in engerem Zusammenhange stehen, ist der Krauses wohl mit an erster Stelle zu nennen, war er es doch, der diese Bewegung, eine der bedeutungsvollsten Erscheinungen in der Geschichte des deutschen Liedes, inauguriert hat. Ohne Zweifel haben auch andere Zeitgenossen die Gefahr erkannt, die dem deutschen Liede damals drohte, doch sind die vereinzelten Versuche aus dieser Zeit, die stark vernachlässigte Kunstform wieder zu neuer Blüte zu bringen, nicht von so nachhaltiger Wirkung gewesen, wie das Eingreifen Krauses. Merkwürdigerweise wurde er eigentlich nicht aus eigener Initiative zum Vorkämpfer des deutschen Liedes, sondern mehr unter dem Einfluß einer Reihe von Zufällen.

Daß Krause sich überhaupt für die Liedkomposition interessierte, ist wohl zunächst auf sein Verhältnis zu den Dichterfreunden Gleim und Kleist zurückzuführen. Wir wissen aus den Briefen[1]) Krauses und der Freunde, daß Gleim selbst zu den ersten Liedkompositionen den Anlaß gab. Anscheinend ist von diesen Arbeiten nichts erhalten, so viel jedoch ist sicher, daß es sich hier um „Oden" handelte.

Wie mehreren Briefen[2]) zu entnehmen ist, befaßt sich Krause nach diesen ersten Versuchen mit der Kantatenkomposition. Er trägt sich sogar mit dem Gedanken, eine Kantatensammlung zu veröffentlichen; dies beweist sein Brief an Gleim vom 20. August 1748. Dem Brief ist gleichzeitig zu entnehmen, daß seine Freunde ihn bei der Ausführung des Planes vollständig im Stiche lassen: „Helfen Sie doch He. v. Kleist, H. Ramler und H. Uzen, deren empfindsame Herzen zum Kantaten machen so geschickt sind, dazu anspornen. Ich kann von denselben nichts kriegen. Ich wollte gerne ein halb Dutzend haben. Die ließe man in Kupfer stechen. Sie machten eine Vorrede dazu abgeredtermaßen pp." Engelke[3]) schließt aus diesem Briefe, daß es sich um die Herausgabe von Kompositionen zu Gleims Gedichten handelte, und glaubt den Grund, daß die Veröffentlichung nicht zustande kam, darin sehen zu müssen, „daß man keinen Verleger fand"[4]). Ich kann mich dieser Auffassung nicht anschließen. Die zitierte Briefstelle ergibt unzweifelhaft, daß Krause

[1]) Engelke a. a. O. S. 462.
[2]) Kr. a. Gl. 5. III. 1747; 29. X. 1747; 20. XII. 1747; 17. I. 1748.
[3]) a. a. O. S. 463.
[4]) a. a. O. S. 463.

eine Kantatensammlung geplant hatte, zu der verschiedene Dichter die Texte liefern sollten. Daß die Sammlung nicht zustande kam, erklärt sich daraus, daß Krause trotz aller Bemühungen von seinen Freunden keine Kantatendichtungen erhalten konnte. Außerdem beschäftigte ihn wohl um die Jahreswende 1748/49 zu sehr die Vollendung seiner musikalischen Poesie. Zwar taucht anscheinend schon bald der Gedanke auf, eine Odensammlung statt der Kantaten zu veröffentlichen[5]), offenbar weil hierzu die Texte leichter zu beschaffen waren, doch erfahren wir vorerst nichts von seiner Ausführung. Erst als Krause für sein Buch einen Verleger gefunden und seine Advokatenprüfung abgelegt hat, tauchen die alten Pläne, diesmal um so zielsicherer wieder auf. Im November 1750 schreibt Krause an Gleim: „... bringen Sie ein paar neue Lieder mit. Diesen Winter werde ich die hiesigen Musicos anstrengen, welche von den beigehenden (Texten) in Noten zu bringen. Die poetischen Herren sollen hernach einen Kupferstecher und Verleger schaffen" (Kr. a. Gl. 18. IX. 1750). Da der folgende Brief Krauses erst vom 29. Dezember 1752 datiert ist, erfahren wir von seiner Seite nichts über die nächste Ausführung des Planes. Einzelheiten darüber wurden an Hand des Briefwechsels zwischen Ramler und Gleim von Engelke[6]) festgestellt und können hier übergangen werden. Statt dessen möge einiges zur Textfrage nachgetragen werden.

Krause verfuhr mit den ausgewählten Dichtungen sehr selbstherrlich und änderte sie nach Belieben um. Schon früher hatte er Gleim Verbesserungsvorschläge gemacht, zur Komposition nahm er tatsächlich eine Reihe Textänderungen vor, „alles der besseren Musik wegen"[7]). Er geriet darüber mit Ramler in einen Disput und übergab ihm die Texte endlich, um sie „selber so zu verändern, daß die Frauenzimmer sie singen und die Poeten lesen können"[8]). Näheres über die Dichter enthält ein Brief Krauses vom 29. Dezember 1752. Die Lieder sind „meist aus ihren (Gleims) scherzhaften und aus den besonders gedruckten gereimten Liedern genommen und von Hagedorn und Uzen etc., welche dazu getan, die in eben dem Geschmack sind. Einige weniger ernsthafteren sind darunter z. E. Ja liebster Damon von Kleist und Welcher Gottheit von Uzen[9]). Herr

5) „Kommt des Herrn von Kleist Landleben nicht diese Messe heraus, wie auch Herrn Uzens Oden? Ich muß beides sobald als möglich haben" (Kr. a. Gl. 8. X. 1748).

6) a. a. O. S. 463.

7) Schüddekopf: K. W. Ramler bis zu seiner Verbindung mit Lessing. Diss. 1886 S. 34.

8) Schüddekopf a. a. O. S. 34. Ueber Ramlers Verbesserungen vgl. die ausfallenden Bemerkungen im „Hamburgischen unpartheyschen Correspondenten" 1754, 55; Freitag, den 5. IV. Vgl. auch S. 15 dieser Arbeit.

9) In Adlers Handbuch S. 626 werden die Dichtungen irrtümlicherweise für Ramler in Anspruch genommen, obwohl schon Kretzschmar (Gesch. d. deutschen Liedes S. 234) unter Berufung auf Marpurg die gleichen Dichter angeführt hat, die in unserem Briefe genannt sind.

Ramler hat alle Texte vorher noch die Revue passieren lassen, ehe sie komponiert worden, und er die Hagedorns exzellent gemacht". Im Zusammenhang mit der Entstehung der Sammlung ist noch ein Brief zu nennen, der besonders interessiert, weil hier zum erstenmale die Komponisten der Lieder genannt werden. Im August 1753 schreibt Kleist an Hirzel in Zürich: „Herr Krause wird ehestens eine Sammlung auserlesener Lieder von Hagedorn, Gleim Uz pp herausgegeben, davon die Musik von unserm Graun, Bach und von der ganzen Capelle wie auch Hasse (?) komponiert ist. Von mir werden in dieser Sammlung auch einige Lieder sein"[10]).

Am ersten Oktober erschien im Verlag Birnstiel der erste Teil der „Oden mit Melodien". Die Auflage, die 500 Exemplare betrug (R. a. Gl. 23. X. 1753), erschien anonym und war dem Fürsten von Lobkowitz gewidmet[11]). Die Komponisten hat uns Marpurg in seinen „Historisch-kritisch Beyträgen" mitgeteilt[12]). Voraus ging der Sammlung ein „Vorbericht", als dessen Verfasser ursprünglich Gleim vorgesehen war[13]). Dieser kam jedoch dem Wunsche Krauses und Ramlers nicht nach. Erst als man schon begonnen hatte, die Noten zu stechen, schickt er an Ramler einen „Auszug aus Herrn Krauses Briefe, der gute Materialien zu dem was gesagt werden kann, enthält" (Gl. a. R. 13. I. 1753). Ramler und Krause verfertigen daraufhin unter Benutzung des „Auszuges" selbst die Vorrede. Die von Gleim mitgeteilten Gedanken entstammen dem Briefe Krauses vom 29. Dezember 1752, dessen Inhalt mancherlei Parallelen zu der Vorrede aufweist. Die entsprechende Briefstelle ist von Engelke mitgeteilt worden[14]).

Krauses Sammlung fand bei der Oeffentlichkeit wie bei den Freunden Krauses eine allgemein günstige Aufnahme. Uz, dem Gleim ein Exemplar zustellte, schreibt an diesen (15. Nov. 1754): „Die Lieder sind vortrefflich gesetzt und alle Kenner, die sie bei mir gesehen, sind dieser Meinung." Marpurg nennt die Lieder in den „Kritischen Briefen"[15]) Muster einer vernünftigen Odenschreibart, die die Mitte zwischen dem allzu gekräuselten und allzu platten Stil anderer Sammlungen halten[16]). In Nicolais „Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften" (Berlin 1755) heißt es: „Wenn von diesen Liedern in unseren Gesellschaften der Gebrauch gemacht wird, der davon gemacht werden sollte, so kann

[10]) Euphorion 1911, S. 669.
[11]) Zu der Widmung vgl. Engelke a. a. O. S. 466/67.
[12]) 1754 I. Bd. S. 56. Von Krause sind die Lieder: Nr. 3, Komm Phyllis, komm und laß uns küssen; Nr. 6. Gryphius hofft mit dürren Gründen; Nr. 8. Es sagen viele Sittenlehrer; Nr. 13. Durch Brief und Seufzer und Gedicht; Nr. 21. Dir, Weisheit bin ich herzlich hold.
[13]) Ueber die Entstehung der Vorrede vgl. die eingehenden Erörterungen von Engelke a. a. O. S. 463 ff.
[14]) a. a. O. S. 467.
[15]) a. a. O. 1760 S. 243.
[16]) Friedlaender a. a. O. I, S. 118.

der gute Geschmack durch dieselben einen wichtigen Vorteil bei uns gewinnen". Die Kritik hatte also den Wert der Lieder klar erkannt. Man sah ihn in dem bewußten Gegensatz zur Opernarie und den oft geradezu geschmacklosen Auswüchsen des damaligen Liedes. Ganz deutlich spricht dies Lessing aus. In seiner bisher unbeachtet gebliebenen Rezension[17]) der „Oden mit Melodien" heißt es: „Es hat uns ..... niemals ganz und gar an kleinen Liedern zur Ergötzung des Gemüts gefehlt und man hat so wenig bei uns als bei den Ausländern das Glas und den Strauß der Phyllis zu besingen vergessen. Sie waren aber meistens bis auf die Zeit, da uns Halle durch die Gräfische[18]) Bemühungen zuerst etwas Gutes lieferte, sowohl in Ansehung der Kunst als der Melodie so beschaffen, daß sie von den artigen Personen, die Witz und Geschmack verbinden, nicht ohne Ekel angestimmt werden konnten. Gegenwärtige Sammlung gehört unter diejenigen, die sowohl der artigen Lebensart neuerer Zeit als dem Witze und Geschmacke in beiden Künsten Ehre machen. Die meisten Oden darin sind von schon bekannten und berühmten Tonkünstlern und die anderen von nicht unglücklichen Nachahmern derselben gesetzt..."

Wie aus einer Ankündigung in Marpurgs Historisch-kritischen Beyträgen[19]) hervorgeht, sollten der ersten Ausgabe der „Oden mit Melodien" noch weitere folgen. Schon einen Monat nach Erscheinen des ersten Teiles bittet Krause seinen Freund in Halberstadt um neue Texte (6. Nov. 1753). „Schicken Sie uns .... einige von ihren neugemachten Liedern, damit ich sie unterdessen kann komponieren lassen und sie mit in den folgenden Teilen erscheinen können."

Engelke geht auf den zweiten Teil nur kurz ein, obwohl auch dieser eine eigene Geschichte hat. Ramler war schon bei der ersten Ausgabe mit Krauses Programm nicht einverstanden, da es ihm zu einseitig erschien. „Die Lieder sollten nicht nur von Wein und Liebe reden", sondern auch „einige ernsthafteren Stücke" enthalten. „Jetzo suchet Ramler auch ein Dutzend ernsthaftere Lieder in dem zweiten Teil und denken Sie, er kann keine finden, die was taugen. Ihren Bauer und Ihren Bauren haben wir und das ist alles, und die sind doch noch mehr als zwei Drittel scherzhaft. Warum wir jetzt auch ersthaftere Lieder suchen. Ich kann Ihnen nichts anderes sagen als daß ich im Publico gehöret, man wolle auch dergleichen haben" (Kr a. Gl. 18. Dez. 1753). Trotz allen Eifers aber will es den Verfassern nicht gelingen, genügend Texte, die der gewünschten Beschaffenheit entsprechen, zusammenzubekommen. Gleim sendet statt der bestellten Lieder die Aufstellung einer Reihe Chansonsammlungen, die er als Muster empfiehlt (Gl. a. R. 20. I. 1754). Mitte

17) Berlinische privilegierte Zeitung: 17. XI. 1753.
18) Sammlung verschiedener und auserlesener Oden. Halle 4 Teile: 1737. 1739. 1741, 1743.
19) 1754 I. Bd. S. 55.

1754 bittet Krause nochmals Gleim „einmal wieder ein Singgedicht zu machen. Ich will für desselben Komposition sorgen. Könnten Sie auch H. Klopstocken und andere Freunde nicht bewegen, dergleichen zu verfertigen" (Kr. a. Gl. 29. 7. 1754).

Die Verlegenheit, die die Beschaffung der Texte den Verfassern infolge der Programmänderung bereitete, blieb auch für den musikalischen Wert des zweiten Heftes nicht ohne nachteilige Folgen. Dadurch, daß Krause die in der ersten Sammlung einmal festgesetzten Grenzen des „Scherzhaften" überschritt, verlor er die sichere Hand, mit der er zu Anfang das Unternehmen geleitet hatte. Die Auswahl der Lieder war hier nicht mehr in erster Linie durch ihre Kompositionsfähigkeit und ihre musikalische Wirkung bedingt. Wenn man lediglich, um „nicht bloß von Wein und Liebe zu reden" Stücke aus einem Lehrgedicht wie Götz' Bienen, eine Partie aus Kleists Frühling oder Lichtwersche Fabeln aufnahm, so mußte das jedenfalls auch nach der musikalischen Seite zum Schaden der Liedersammlung ausschlagen. Tatsächlich steht denn der zweite Teil auch musikalisch hinter dem ersten zurück, eine Feststellung, die schon Kretzschmar gemacht hat[20]). Das Beste bieten auch hier die „auf Heiterkeit gerichteten Nummern"[21]), also diejenigen, die der Intention des ersten Teiles am meisten entsprechen. Daß die zweite Sammlung nicht erfüllte, was Krause und Ramler sich versprochen hatten, scheinen die Herausgeber selbst eingesehen zu haben. Auch der tiefere Grund, der Mangel an geeigneten Texten war ihnen klar, denn im Vorwort heißt es: „Mit den Liedern vom ersten Range getrauten wir uns nicht lange auszukommen, wir (mußten) die vom zweiten und dritten Rang zur Hülfe nehmen."

Aus der Ungleichheit der beiden Sammlungen von 1753 und 1755 schließt Kretzschmar, daß man es beim zweiten Teile „höchstwahrscheinlich" mit einer „neuen Redaktion und mit Fr. W. Marpurg zu tun" habe[22]). Diese Annahme läßt sich wohl kaum aufrechterhalten. Zunächst beweisen die Briefe, daß Krause selbst an dem Zustandekommen der Sammlung beteiligt war. Hätte Marpurg tatsächlich die Redaktion des zweiten Teiles übernommen, so wäre es immerhin auffallend, daß weder Ramlers noch Krauses Briefe an Gleim hiervon eine Nachricht enthalten. Da Gleim sich für das Unternehmen seiner Freunde interessierte, würden sie ihm gewiß den Redaktionswechsel mitgeteilt haben. Der Mangel an formeller Einheitlichkeit des zweiten Teiles ist nicht der Schuld eines neuen Herausgebers zuzuschreiben, sondern ergibt sich aus den veränderten Gesichtspunkten, nach denen die Texte zusammengestellt wurden. Marpurgs Beteiligung an diesem Unternehmen ist übrigens durch keinerlei Quellenzeugnisse belegt. Außerdem lag für Krause wohl kein Grund

[20]) a. a. O. S. 238.
[21]) Kretzschmar a. a. O. S. 238.
[22]) Kretzschmar a. a. O. S. 238; ebenso G. Adler, Handbuch S. 626.

vor, sich das Heft aus der Hand nehmen zu lassen, da die allseitig günstige Aufnahme seiner ersten Sammlung ihm auch Erfolg für den zweiten Teil zu versprechen schien.

In der Tat war gegen Ende des Jahrzehnts nach einer Mitteilung Marpurgs[23]) mit der ersten auch die zweite Aufgabe vergriffen. Mit den beiden Sammlungen von 1753 und 1755 gewinnt Berlin in der deutschen Liedgeschichte den Vorrang, den bisher Hamburg und Leipzig gehabt hatten. In den folgenden Jahren erscheint hier eine stattliche Anzahl Liedersammlungen, deren Autoren größtenteils Berliner Tonkünstler sind. Marpurg zählt in den „Kritischen Briefen über die Tonkunst" bis August 1761, also in noch nicht zehn Jahren, nicht weniger als 39 Sammlungen weltlicher und geistlicher Singoden auf.

Woraus aber erklärt sich die Geschlossenheit, mit der die Liedkomponisten Krauses Vorgang folgten? Was veranlaßte Krause selbst dazu, jenes Liedideal zu propagieren, dem für die Folge eine so eminente Bedeutung zukommen sollte?

Daß wir zur Beantwortung dieser Fragen zunächst Krauses Freundschaft mit Gleim zu berücksichtigen haben, wurde schon gesagt, ebenso, daß Gleim eigentlich den Anlaß zu Krauses ersten Kompositionen gab. Offenbar sah jener in ihm den geeigneten musikalischen Interpreten seiner und der Freunde Dichtungen. Eine spezielle Untersuchung der dichterischen Einflüsse auf die Bewegung der Berliner Liederschule von literarhistorischer Seite würde wohl in dieser Frage noch klarere Resultate zu Tage fördern. Hier kann nur im allgemeinen auf diese Beziehungen aufmerksam gemacht werden. Doch so viel darf man sagen, daß es für die Entwicklung des Berliner Liedes als ein glücklicher Zufall angesehen werden kann, daß gerade Krause und Gleim sich zu einem persönlichen Verhältnis zusammenfanden. Krause stand, wie wir gesehen haben, ursprünglich der Liedkomposition fern, aber die dichterische Eigenart Gleims mußte Krause zum Liedstil führen. Die anakreontischen Dichtungen des Gleimkreises entsprachen nach Form und Inhalt gerade dem Liedideal des 18. Jahrhunderts. Zudem war die Auswahl an Texten keine geringe. Während Krause für eine Kantatensammlung keine Dichtungen bekommen konnte, fand er gleich beim ersten Suchen nicht weniger als 76 Liedertexte[24]). Von da an gehört sein Interesse in erster Linie dem Liede. Krause schrieb zwar auch in späteren Jahren noch Kantaten, aber schon die Tatsache, daß er keine von diesen Kompositionen veröffentlichte, obwohl er sich doch früher mit dergleichen Gedanken getragen hatte, zeigt, daß ihn jetzt weit mehr das Lied interessierte. Diese offensichtliche Bevorzugung des Liedes aber beruht auf ganz bestimmten ästhe-

[23]) Marpurg Krit. Briefe 1760 S. 243.
[24]) Kr. a. Gl. 18. XI. 1750.

tischen Voraussetzungen. Im vorigen Kapitel wurde dargelegt, wie Krause in der allgemeinen Aesthetik die Monodie als die Verkörperung des Natürlichen und Einfachen, als die seiner Zeit entsprechende musikalische Ausdrucksform, verteidigt. War die Monodie tatsächlich das bevorzugte musikalische Kunstprinzip, so mußte natürlich auch das Lied eine ganz andere, eine höhere Bewertung erfahren. Es ist den übrigen Kunstformen ästhetisch gleichzusetzen. Diese Auffassung ist denn auch bei Krause deutlich ausgesprochen. In dem schon früher erwähnten Antwortschreiben auf einen öffentlichen „Brief an den Herrn Advokaten Gottfr. Krause" führt er unter anderem aus[25]: „Der Herr Amisallos (der pseudonyme Verfasser des öffentlichen Briefes) scheinet.... darüber zu spotten, wenn man glaubt eine gute Ode sei nicht was leichtes. Allein sollte er nicht vielmehr darüber spotten, daß mancher Komponist von einer Ode überzeugt ist, er habe alle Schwierigkeiten glücklich überwunden, wenn er sie nur mit künstlichen Mittelstimmen durchgearbeitet und das Mechanische des Satzes in aller Strenge dabei beobachtet hat, ohngeacht der Ausdruck und die Melodie sonst gar fehlerhaft ist?[26]) Ich glaube... es gehöre eine vorzüglich genaue Kunstrichtigkeit dazu, mehr als bei manchen anderen Kompositionen". Nach Krause kann also der Musiker seine künstlerischen Fähigkeiten auch in der Odenkomposition beweisen; es kann also auch nicht die Beschäftigung mit dieser Kunstgattung für den Tonsetzer entehrend sein. Hier haben wir eine Erklärung dafür, daß nunmehr namhafte Musiker es nicht verschmähen, neben ihren übrigen Kompositionen auch Oden, sei es in eigenen oder fremden Sammlungen, in die Oeffentlichkeit zu bringen. So wird es auch verständlich, daß Musiker wie H. Graun sich als Liederkomponisten unter das „Kommando" des musikalisch weniger bedeutenden Krause stellen. Die Unterordnung bedeutet in diesem Falle keine Rücksichtnahme auf die persönliche Einstellung Krauses, sondern eine Anerkennung eines allgemeinen in der Zeit liegenden Kunstprinzips, unter dessen Einfluß auch Krause nur sein Unternehmen begann. Wenn demnach Krauses Werk weniger als Resultat eines persönlichen Kunstwillens erscheint, so bedeutet dies keineswegs eine Schmälerung seiner Verdienste, da er trotz allem der erste bleibt, der mit seinen Liedersammlungen der allgemeinen Zeitforderung bewußt Rechnung trug. Daß er in seinen Absichten durch die in der „Musikalischen Poesie" festgelegten ästhetischen Anschauungen nachdrücklich bestärkt wurde, ergibt sich aus dem dargelegten Zusammenhang, der zwischen dem neuen Liedprinzip und der Zeitästhetik besteht, von selbst, auch wenn dies bei Krause nicht direkt ausgesprochen wird.

---

[25]) Krit. Briefe.... S. 167.

[26]) Im Original nicht gesperrt gedruckt.

Das „Berliner Lied" besaß also für das 18. Jahrhundert eine ästhetische Berechtigung. Diese erhielt noch eine tiefere Begründung durch die damals vertretene Auffassung vom Wort-Tonverhältnis. In der Vokalmusik der vorangegangenen Epoche war die Frage nach dem Verhältnis von Wort und Weise dahin entschieden worden, daß das Hauptgewicht auf die musikalische Gestaltung zu legen sei, die Poesie also eine mehr nebensächliche Rolle spiele. Eine Aesthetik des Liedes konnte sich jedoch mit diesem Standpunkte nicht zufrieden geben. Bisher sah der Librettist im allgemeinen seine Aufgabe nur darin, eine Dichtung zu schreiben, die bei allem Eigenwert doch eine selbständige Entfaltung der Musik zuließ, vielfach sogar erst in Verbindung mit der Musik ihren wahren Zweck erfüllen konnte. Beim Liede nun ist der Text an sich eine selbständige Dichtung, die in den meisten Fällen nicht einmal einer musikalischen Ergänzung bedarf. Soll die Musik hier eine Verbindung mit der Dichtkunst eingehen, so hat sie sich dem Texte weit enger anzupassen als in irgendeiner anderen Form der Vokalmusik. Wohin es führen mußte, wenn dieses Prinzip außer Acht gelassen wurde, zeigt das Verfahren des Sperontes, bei dem Dichterwort und Melodie oft im stärksten Mißverhältnis zueinander stehen. Bei ihm handelt es sich geradezu um „in Poesie gesetzte Musik"[27]). Das Resultat ist ein Zwittergebilde, das nicht dem Ideal eines Liedes entsprechen kann. Offenbar waren sich die Musiker vor Sperontes, die der Musik in Verbindung mit dem Wort das Vorrecht einräumten, dieser Tatsache bewußt, weshalb sie sich auch, wenn sie Vokalmusik schrieben, in den Dienst der Oper und der Kantate stellten. Wie stark gerade die Kantate dem Aufblühen des Liedes hinderlich war, zeigt die letzte im 17. Jahrhundert gedruckte Sammlung weltlicher Lieder: die „Harmonische Freude musikalischer Freunde" (1694) von Philipp Erlebach, wo der Kantatenstil das Liedmäßige fast gänzlich überwuchert[28]). In der Vorrede, die Reinhard Keiser seinen 1695 veröffentlichten „Gemütsergötzungen" vorausschickt, heißt es sogar, daß die Kantate das Lied „ganz ausgetrieben" habe.

Mindestens so hinderlich wie die Kantate war der Entwicklung des Liedes die Herrschaft der Opernarie. Auch sie war mit ihrem „Schematismus" und den „textwidrigen" Koloraturen[29]), denen sie oft genug verfiel, schließlich nur das Resultat jener alten Auffassung, daß der Musik in Verbindung mit dem Worte eine wichtigere Rolle zufalle.

Dieser Standpunkt mußte überwunden werden, wenn das Lied sich in voller Blüte entfalten sollte. Krauses Lösung des Wort-Ton-

[27]) Abert, Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts. Arch. f. Mw. 5. Jahrg. 1923. S. 50.
[28]) Kretzschmar a. a. O. S. 140. Eugen Schmitz: Gesch. der Kantate. S. 229.
[29]) Abert a. a. O. S. 55.

problems schuf denn auch dem Liede die günstige Basis. Es wurde im vorausgehenden Kapitel dargelegt, daß Krause eine Analogie zwischen Dichtkunst und Musik feststellte. Beide Künste entstanden aus dem Willen, einem Affekterlebnis Ausdruck zu verleihen und ein ähnliches seelisches Erlebnis auszulösen. Sowohl Dichtung wie Musik können diesen Zweck „jede insbesondere" (M. P. 46) erreichen. Daraus folgert Krause unmittelbar: „so werden sie ihn auch miteinander vereinigt halten können". (M. P. 46.) Das nun Folgende (M. P. 46 f.) enthält in nuce die Gedanken, die Krauses Anschauung über das Verhältnis der Dicht- und Tonkunst ausmachen; es möge daher die entsprechende Stelle hier ausführlich folgen: „Ich stelle mir bei einem Singstücke die Poesie und Tonkunst in der genauesten Verbindung vor. Muß man aber nicht jedesmal, wenn man in eine Gesellschaft tritt, sich einiger Rechte begeben? Müssen die Glieder derselben einander nicht hülfliche Hand leisten? Man wende dies auf die Sozietät zwischen der Poesie und der Tonkunst an. Ein Musicus so das wahre Schöne kennet, wird nie verlangen, daß der Poet auf Kosten desselben für ihn arbeiten soll. Er folgt vielmehr dem Dichter; er erwählt mit ihm gleiche Mittel, den gemeinschaftlichen Zweck zu erhalten. Er kann aber dabei oft seinen Gedanken nicht so freien Lauf lassen, als bei einer Instrumentalmusik. Im Gegenteil (andererseits!) wird der Dichter sich auch erinnern, daß er für die Musik arbeite. Die Verbindung der Dichtkunst und der Musik machen in Singstücken beide eins, ein Ganzes aus." Der musikalische Dichter soll wissen und beobachten, daß er für eine Kunst arbeite, die „auch ihre eigenen Schönheiten und Vollkommenheiten hat" (M. P. 49). Der Dichter und der Musiker sollen also zusammen arbeiten[30]). „Eine Kunst muß der andern die Hand reichen" (M. P. 50)[31]).

Von diesem Standpunkte aus war natürlich die Opernarie, in der im allgemeinen der Musik mehr Rechte zuerkannt wurden als der Dichtkunst, nicht mehr haltbar. Der Opernarie trat nunmehr das Lied gegenüber, das keine der beiden Künste herrschend hervortreten ließ. Das Lied ist also für jene Zeit die Kunstform, die das Verhältnis von Wort und Ton am reinsten verkörpert. Daher mußte die Anregung, die Krause durch seinen „Oden mit Melodien" gab, auf so fruchtbaren Boden fallen, nicht nur bei den Musikern, sondern auch bei der Oeffentlichkeit, die freudig das Dargebotene hinnahm. Auch in den Kreisen, die nicht zu den musikalischen Fachgebildeten zählten, empfand man einen Ueberdruß an den Auswüchsen der Vokalmusik jener Zeit, die sich mehr oder weniger

[30]) vgl. auch M. P. S. 116; S. 130.

[31]) Das Verhältnis der Gleichordnung der beiden Künste ist natürlich nicht nur auf das Lied beschränkt, sondern gilt im selben Maße auch für die Oper. Krause sagt an späterer Stelle ausdrücklich: „Die Poesie ist in der Oper gar nicht eine Sklavin der Musik" (M. P. 403).

aus der übermäßigen Betonung des rein Musikalischen ergaben. So kam die auf Krause basierende Berliner Liederschule einem allgemeinen Zeitstreben entgegen, woraus sich auch erklären läßt, warum immer wieder neue Liedersammlungen erfolgreich auf den Markt gebracht werden konnten. Die Allgemeinheit fand in den Liedern jene Kunst, nach der sie sich schon länger gesehnt hatte. Die ganze Bewegung des Berliner Liedkreises zeigt somit in ihrer Tendenz die Rücksichtnahme auf den allgemeinen Geschmack: auf den musikalischen Liebhaber. In diesem Punkte deckt sich die spezielle Aesthetik des Berliner Liedes wiederum mit der allgemeinen Musikästhetik jener Epoche, in der ja die Anschauungen des Liebhabers ebenfalls eine bedeutende Rolle spielen.

Krauses Eifer für das deutsche Lied, aber auch wohl der Erfolg, den ihm seine beiden Sammlungen gebracht hatten, ließ ihn auch in der Folgezeit nicht ruhen. So lieferte er zu den drei im Breitkopfschen Verlage von Marpurg[32]) herausgegebenen Sammlungen sieben Oden. Davon enthalten die „Berlinischen Oden und Lieder" (Leipzig 1756) eine Ode[33]), die zweite Ausgabe von 1759 zwei Oden, die letzte aus dem Jahre 1763 vier Oden. Zu Gottlob August Langes „Geistliche, moralische und weltliche Oden von verschiedenen Dichtern und Komponisten" (Berlin 1758) lieferte Krause zwei Lieder, die schon einmal früher genannt wurden[34]). Es sind Nr. 12 der Erbarmende von Klopstock und Nr. 16 der 31. Psalm von Kramer[35]). Weitere zwei Lieder enthält die Sammlung von Voß (Geistliche Oden in Melodien gesetzt von einigen Tonkünstlern in Berlin 1758). Nach Hiller[36]) war Krause auch an der Sammlung „Musikalisches Mancherley" beteiligt: sie enthält von ihm zwei Oden[37]). Ob Krause tatsächlich zum „Musikalischen Mancherley" Beiträge lieferte, war nicht festzustellen.

Sechs Jahre nach Erscheinen des zweiten Teiles der „Oden mit Melodien" veröffentlichte Krause unter dem gleichen Titel wiederum einen Band Lieder, der ebenso wie die Teile von 1753 und 1755 anonym erschien[38]). Daß die Sammlung tatsächlich von Krause und Ramler herausgegeben wurde, hat Friedlaender nachgewiesen[39]). Ueber Friedlaender hinaus war kein weiteres Quellenmaterial aufzufinden; höchstens wäre noch die Stelle aus einem bisher unbekannten Schreiben Krauses an Ramler mit der Sammlung in Zusammenhang zu bringen. Die Stelle lautet: „Ich spitze mich recht sehr auf den

[32]) H. v. Haase, Beiträge zur Breitkopfschen Geschäftsgeschichte Z. f. Mw. II, S. 459.
[33]) Eitner . . . unter Breitkopf.
[34]) vgl. oben Seite 19 und 20.
[35]) nach Ledebour und Eitner.
[36]) Wöchentliche Nachrichten a. a. O. S. 85.
[37]) Friedlaender, a. a. O. I, S. 159.
[38]) Oden mit Melodien 1. Teil. Berlin. Birnstiel 1761.
[39]) a. a. O. I, S. 169 ff.

Zuwachs zu unseren Liedern, mit der Versicherung, daß nach ihrer Wiederkunft gewiß der erste Teil nicht länger mehr Ruhe haben soll: es wäre daran, daß wir mit einem *ganz* neuen Teile anfingen, wo gar keine Lieder wären, die in den schon gedruckten Teilen sind, welches vielleicht Wintern lieber sein möchte"[40]).

Tatsächlich bringt die Ausgabe von 1761 vollständig neue Lieder, weshalb die Herausgeber sie wohl auch als „Erster Teil" bezeichneten. Einige Jahre später erscheint dann eine Ausgabe der gesamten bisher veröffentlichten Oden. Ramler gab 1766 einen Oktavband „Lieder der Deutschen" mit 240 Liedertexten heraus. Nach dem Vorwort sollten „alle diese Lieder" nach und nach mit Melodien herausgebracht werden. Dies geschah in den folgenden beiden Jahren in der gleichnamigen Sammlung der „Lieder der Deutschen" (1767/68). Die vier nunmehr bei Ludwig Winter erschienenen Bände enthalten je 60 Lieder und umfassen das Gesamtwerk des Krauseschen Unternehmens, da darin fast der ganze Liederschatz der vorangegangenen Sammlungen von 1753/55 und 1761 aufgenommen ist. Wenn auch einzelne Lieder in Text oder Melodie kleine Veränderungen erfahren haben, so kann im Grunde doch von einer Gesamtübernahme gesprochen werden. Einige Lieder sind neu hinzugekommen. Bemerkenswert sind darunter diejenigen mit mehrstimmigem Chorrefrain. Andere sind ganze Chöre. Die Ausnutzung der Chorwirkung ist wohl auf Anregungen zurückzuführen, die in Richtung Valentin Görners zu suchen sind.

Ueber die Komponisten der einzelnen Lieder herrscht vor wie nach Dunkel. Jedenfalls werden es die gleichen sein, wie in den übrigen von Krause veröffentlichten Sammlungen. Die Annahme erscheint durch einzelne Lieder, deren Autoren bekannt sind, bestätigt. Wir dürfen wohl annehmen, daß auch Krause selbst manche Melodie beigesteuert hat.

Mit den „Liedern der Deutschen" schließt Krauses Wirksamkeit in der Berliner Liederschule ab. Vielleicht würden wir noch mehr Beiträge zur Geschichte des deutschen Liedes von ihm besitzen, wenn nicht ein früher Tod ihn so bald weggerafft hätte (1770). Aber auch so bleibt Krauses Werk eine bedeutende Leistung, zumal wenn man bedenkt, daß es die Tat eines Mannes ist, der sich nur in seinen Mußestunden der Kunst widmen konnte.

---

[40]) Kr. a. R. 31. III. 1760 (Original im Goethe-Archiv, Weimar).

Literaturverzeichnis

Abert, Hermann: Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts. Archiv f. Mw. 5. Jahrgang, 1923.

Batteux, Charles: Les beaux arts réduits à une même principe 1743 (Deutsch von Schlegel) 1752 und Ramler (1756).

Jean Bapt.. Dubos: Reflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture. Paris 1719.

Eitner, Robert: Quellenlexikon.

Engelke, Bernhard: Neues zur Geschichte der Berliner Liederschule. Riemann Festschrift 1909, S. 456.

Friedlaender, Max: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. 2 Bde. 1902.

Frotscher, Gotthold: Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung Bachs. Bach-Jahrbuch 1926.

Frotscher, Gotthold: Die Aesthetik des Berliner Liedes in ihren Hauptproblemen. Z. f. Mw. VI. S. 431.

Gerber, Ernst Ludwig: Historisch-biographisches Lexikon. Leipzig 1790.

Goldschmidt, Hugo: Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, 1915, hierzu Scherings Kritik in „Musik" I. 1908, S. 298 ff.

Hiller, Joh. Adam: Wöchentliche Nachrichten, Jahrgang 1767, 68, 69.

Kramer, Margarethe: Beiträge zu einer Geschichte der Affektbegriffe von 1550—1700. Diss. Halle 1924.

Krause, Christ. Gottfr.: Lettre à Mr. le marquis de B. sur la différence de la musique italienne et la musique francaise (1748). Deutsche Uebersetzung in Marpurgs Hist. krit. Beyträgen. 1754, Bd. I, S. 1—23.

Krause, Christ. Gottfr.: Von der musikalischen Poesie, Berlin 1753.

Krause, Christ. Gottfr.: Vermischte Gedanken (Marpurg Hist. krit. Beyträge Bd. III, S. 523.)

Krause, Christ. Gottfr.: „Brief an den Herrn Friedr. Wilh. Marpurg . . . ."; in Marpurgs „Krit. Briefen über die Tonkunst" 1766; S. 167/70.

Kretzschmar, Hermann: Geschichte des neuen deutschen Liedes, Leipzig 1911.

Ledebour, Karl von: Tonkünstlerlexikon 1860.

Lessings Werke, Verlag Hempel. Berlin o. J. Bd. XII, XX.

Lindner, Ernst Otto: Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert. Leipzig 1871.

Marpurg, Friedr. Wilh.: Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. 1754—1762.

Mizler, Lorenz Christoph: Musikalische Bibliothek. 1736—1754.

Sauer, August: Ewald von Kleists Werke. Berlin 1882.

Schäfke, Rudolf: Quantz als Aesthetiker. Archiv f. Mw. 6. Jahrg. S. 213.

Scheibe, Joh. Adolf: Critischer Musicus. 1737—1740.

Schering, Arnold: Chr. Gottfr. Krause, Zeitschr. f. Aesth. 1907, S. 549.

Schering, Arnold: Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung, ZJMG. VIII.

Schüddekopf, Carl: Karl Wilhelm Ramler bis zu seiner Verbindung mit Lessing, Diss. 1886.

Schüddekopf, Carl: Briefwechsel zwischen Gleim und Uz, Tübingen 1899.

Schüddekopf, Carl: Briefwechsel zwischen Gleim und Ramler, Tübingen 1906.

Lebenslauf

Am 7. Mai 1903 wurde ich, Joseph Beaujean, als Sohn des Kaufmanns Paul Beaujean und seiner Ehefrau Gertrud geb. Creutz in Aachen geboren. Ich bin katholischen Bekenntnisses. Von Ostern 1914 ab besuchte ich neun Jahre lang das Kaiser-Wilhelm-Gymnasium in Köln. Nach Erlangung des Reifezeugnisses (Ostern 1923) bezog ich die Universität Köln. Vom Sommersemester 1927 ab setzte ich meine Studien an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn fort.

Meine Studienfächer waren: Mathematik und Naturwissenschaft, Philosophie, Psychologie, Pädagogik, Theater-, Literatur- und Musikwissenschaft.

Meine akademischen Lehrer waren in Köln: Die Herren Professoren Bücken, Darapsky, Fischer, Hamburger, Hartmann, Hessen, Lemacher, Lindworsky, Niessen, Plessner, Rinkel, Wintgen und Privatdozent Dr. Kahl; in Bonn: Lektor Bauer, Prof. Dr. Behn, Dr. Dempf, Geheimrat Prof. Dr. Dyroff, Prof. Dr. Kutzner, Prof. Dr. Schiedermair, Prof. Dr. Schmitz, Geheimrat Prof. Dr. Walzel, Prof. Dr. Wentscher.

Allen meinen Lehrern schulde ich aufrichtigen Dank.

Termin der mündlichen Prüfung: 23./24 Juli 1929.

Berichtigungen

Seite	9	Zeile 12 v. o.	nach heiter den Punkt weg
„	10	Zeile 9 v. o.	Ramlar = Ramler
„	11	Anmerk. 32	Kalender auf das Jahr XXXXX XXXXX des M.
„	12	„ 45	Kr. a. Kl. = Kr. a. Gl.
„	14	„ 58	Quellenlexikonn = Quellenlexikon
„	17	Zeile 18 v. u.	nach Hörner das Komma weg
„	20	Zeile 18 v. o.	B.B. 11 970, nach der Zahl das Komma weg
„	36	Anmerk. 21	nach nennt den Punkt weg
„	41	Zeile 11 v. o.	so daß = sodaß
„	42	Zeile 17 v. u.	nach kann den Punkt weg
„	49	Anmerk. 60	Verständlichkeit“ = „Verständlichkeit“
„	51	Zeile 6 v. o.	künstlerischen = künstlerischem
„	55	Zeile 7 v. u.	ersthaftere = ernsthaftere
„	61	Zeile 11 v. u.	Mancherley = Allerley
„	62	Zeile 13/14 v. u.	in Richtung = in der Richtung.